منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

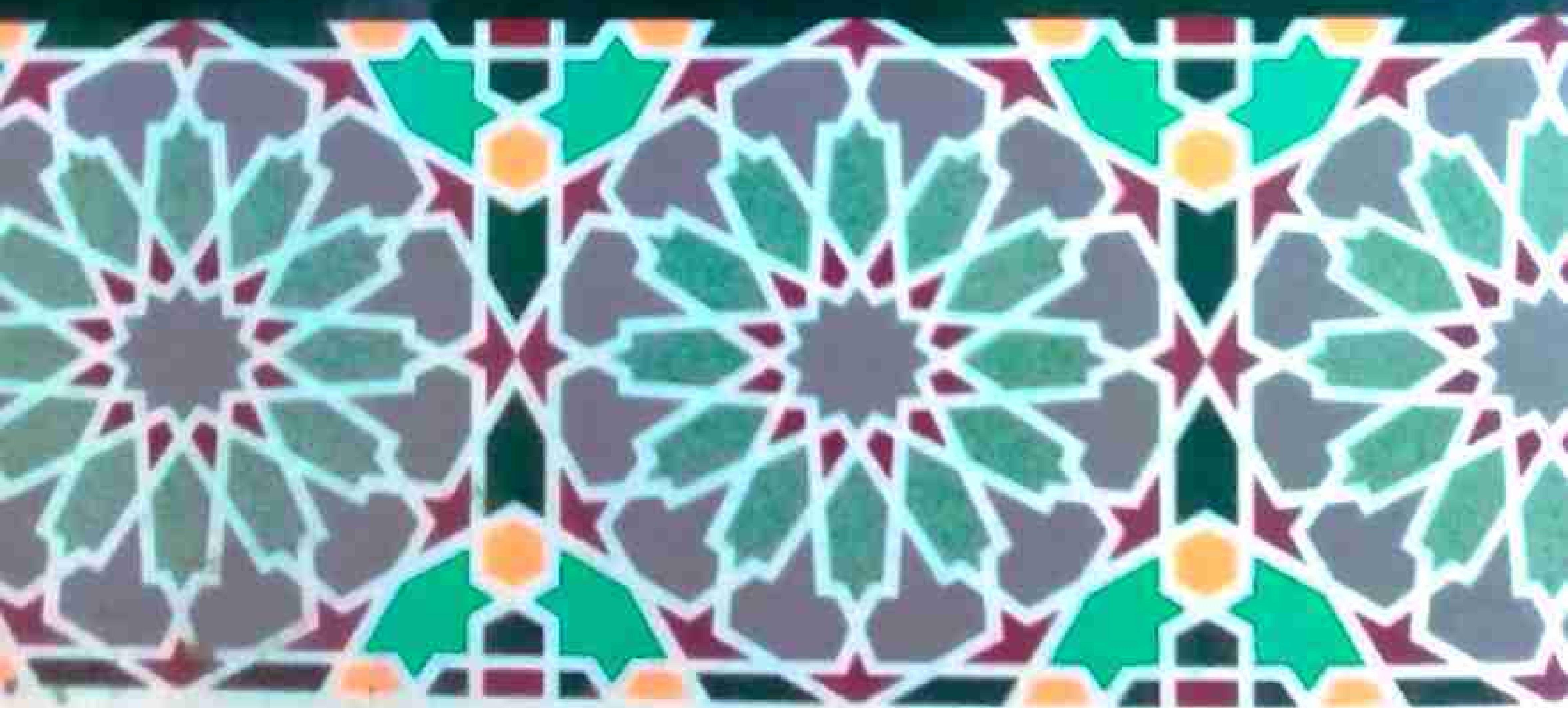
دار الأمان

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

الشبكة المغاربية للدراسات الفلسفية والإنسانية

فلسفة السرد

المنطلقات والمشاريع



إشراف وتنسيق وتقديم:
اليامين بن تومي
تأليف:
مجموعة مؤلفين

مسائل فلسفية



فلسفة السرد

المنطلقات والمشاريع

طبع في لبنان

الشبكة المغاربية للدراسات الفلسفية والإنسانية

فلسفة السرد

المنطلقات والمشاريع

تأليف:
مجموعة مؤلفين

إشراف وتنسيق وتقديم:
اليامين بن تومي

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

دار الأمان
الرباط

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

الطبعة الأولى

1435 هـ - 2014 م

ردمك 978-614-02-1095-0



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل
هاتف: 537723276 212+ - فاكس: 537200055 212+
البريد الإلكتروني: dareIamane@menara.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/فاكس: 21676179 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
هاتف الرياض: 966509337722+
هاتف بيروت: 9613223227+
editions.difaf@gmail.com

إلى الأطياف التي تربحُ داخلنا

لتنسج سردية غاية في البهجة

تلك الإرادة اليوتوبية التي نرغبها جميعا...

إلى روح الأستاذين الكبيرين

عبد الكبير الخطيبي

جمال الدين بن الشيخ

"أريد أن أضفر لك بأسلوب مليزي باقة من الحكايات المتنوعة، تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب إذا كنت ممن لا يأنف من النظر في أوراق البردي المصرية، التي كتبتها بقصب النيل إلى درجة أنك ستعجب كيف يتخذ بعض الناس أشكالا غريبة ثم يستعيدون صورهم الأصلية على وجه مغاير..

وهأنذا أبدأ حكايتي.."

الحمار الذهبي، لوكيوس أبليوس

"لسنا بالمخربشين ولا بصغار "الكتبة" وإنما عقول تتحول أفعالها إلى جزء من التاريخ البشري الشامل الذي يصنع حولنا"

إدوارد سعيد

المحتويات

الفصل الثاني

أسئلة السرد القديم؛ إشكالية التأسيس

الفصل الثالث

في التلقي السردي العربي قراءات في المشاريع

مقدمة

فاتحة المتعة:

تأتي هذه الدراسة نتيجة ازدياد وعي الباحثين بأن الواحد لا يُمكنه أن يبني صرحا علميا ولا حضاريا، ذلك أن الإنسان وُجد متعددا ينضاف إلى المجموع المتكوّن فيه، فالواحد يعكس التفرّد، وهي سمة ثيوقراطية دالة على روح السيطرة التي بات يمجُها العقل المعاصر من جهة القيام بالبحث العلمي، حيث يتعزز الأخير في شكل مجموعات أو فرق بحث ليتجاوز الإنسان مُشكلة الأوحد العجيب إلى الجماعي الخلاق، وهي سمة تعضّد فكرة فناء الذات في الجماعة. لما في الاجتماع من اقتصاد في الجهد، و سرعة في الإنجاز، وحصافة في التخريج، لذلك كانت مبادرة الشبكة المغاربية للفلسفة والإنسانيات أن تجمع الباحثين المتميزين ليكونوا لبنة دفّاقة في تقاسم المعرفة وتبسيطها بين أيدي قراء العربية.

ولعل هذه الضرورة التي تلزم علينا سد الحاجة للمبدأ الفلسفي "أن الطبيعة تأبى الفراغ" كان علينا أن نطرح سؤالا منهجيا لماذا السرد؟وما هي الحاجة التي تدفعنا لأن نفكر سرديا فينا؟ يبدو أنه من جهة البناء سؤال متعجل بل يحمل داخله خوفا رهيب من القدر الذي يمكن أن يكشف الهشاشة التي بتنا ننزعُ إليها حين ارتمينا في الألعاب السردية الغربية فأصابنا التفسخ والتشويه، هي نوع من الحلولية المتفسخة التي جعلتنا نُكرّر أسئلة أنطولوجية باهتة وسخيفة من أين نبدأ؟ لعل هذه السيرورة تقطعت على عتبات أننا فهمنا منطقنا البنيوي الذي جعلنا موجودات خارج السرديات الأرضية، كائنات قيومية تنظر وراءها دون أن تؤسس لاشعال قنديل الوعي ضمن فضاء صار يتسم بالتداخل والهيجان، يجعلنا نقف اليوم على أرض خربة، أرض بور، جدالة عقيمة، نحتاج فيها إلى أسباب الارواء وإشباع راهنيتنا بأسباب الإرادة والعزيمة نحو إيجاد سردية دافعة للأمام للتخلص من الانهيار المضاعف الأنطوللوجي والفينومولوجي الذي قادنا إلى التيه.

السرد بما فتح للنصوص الغائبة فينا للمراجعة وإعادة التفكير الجذري في منطق المشترك ضمن فضاء منفتح ورحب يدفعنا إلى أن نتصيّد بدقة الأحلام التي تبخرت

ضمن ارتحالات إيديولوجيا الانتماء القاسية التي جعلتنا نرتدي أقنعة ساتيرية هجينة زيفت ما نحن عليه، فالسرد ينفذ إلى عمق وجودنا وتاريخنا، هو الكلافيكس الحقيقي الذي يعيدنا على سكة اليوتوبيا مرة أخرى بعد أن أخذتنا الضرورة إلى إنجاب القحط تلك الصنيعة التي توارثناها في لاوعينا الجمعي، والسرد يحقق التلاقح الثقافي ليس لتطبيب أماكن البياض فينا، بل لإعادة الدخول إلى نفقنا المظلم حاملين مصباحا نرجو أن نرى به الدروب الموغلة في القدامة.

وهنا؛ يساهم هذا البحث من خلال مباحثه الجادة في فتح النقاش العلمي واسعا حول عديد من القضايا السردية المهمة من خلال مستويين مهمين:

- مستوى يختص بتقديم النظريات السردية القديمة والمعاصرة.
- مستوى يختص بإشكاليات ومعضلات تقريب وتلقي المشاريع العربية للسرديات الغربية الحديثة.

وعليه فإن أهمية السرديات تكمن في انعكاسها على كافة العلوم الإنسانية وتزاحم مباحثها إلى حد لم نتمكن معه من ضبط خطاب واحد بقدر ما تتوالى التنظيرات في شكل لا يستقر ولا يهدأ، ما يجعلنا نقر بأن هذا البحث يخفي وراءه إرادة منهجية لايكف معها كتاب واحد ولكن الطريق يحتاج إلى تعبيد وتعميق الرؤية ضمن مختلف السرديات القديمة والجديدة لذلك سلكنا هذا المسار لتذليل بعض الغوائل المفهومية ضمن خطاطة بحثية لا تدعي الكمال بقدر ما حاولت أن تتجاوب مع جميع المصبات النظرية وأشهر الممارسات لها في الفضائين العربي والغربي، فكان جهد الباحثين متوزعا هنا على قدرة إنتاج دراسات وبحوث تستوعب هذه الخطاطة الشاملة، فتكاثفت جهود الدارسين من أقطار عربية شتى: الجزائر، المغرب، تونس، مصر، العراق، السعودية ومن جامعات مختلفة معلنين بذلك أن العلم يمكن أن يوحد ما عجزت عنه السياسة في كثير من المواقف وتوزعت إمكانيات الدارسين بين ثلاثة فصول حاولت تذليل الصعوبات النظرية وتقديمها للقارئ العربي، حيث كان الفصل الأول خطابا جامعا لدراسات قيمة تمحورت في عمومها حول تبسيط المحاولات السردية وقراءة مسارها التاريخي وفحص أهم التنظيرات السردية عند الغرب كما جاء في الدراسة القيمة التي قدمها الباحث "محمد بوعزة" ووقوفه على المسار الخطي للسرديات بصورة عامة مع تخصيص الحديث حول إمكانية جمع الشتات في نموذج

معرفي واحد ولعل هذا الجهد الذي طبّبه الفيلسوف "بول ريكور" في سفره الكبير "الزمان والسرد" والذي أغرى الباحثين عبد الحق بلعابد وعبد الله بريمي فقاما على العناصر الصغرى المشكلة للوعي العام لمشروعه وهي خطوة جريئة تجمع ما هو فلسفي وما هو سردي في صعيد واحد، أما الباحث "اليامين بن تومي" فقد سار على نفس الهدي لزملائه حيث تناول تخريجات المصطلحين السردية والسرد ومداراتهما الاصطلاحية في بؤرة الثقافة الغربية وتلاحقتاها الترجمية في الثقافة العربية، بينما الباحثة المتألقة "هيفاء السكيس" فقد عرجت بنا على مبحث غائل ومايزال جديدا حول السرد والبيواتيقا فكانت إضافة هامة للقارئ العربي لفتح حقول معرفية دقيقة، ومع هذا التمشي كان بحث الفانتاستيك والسرد للصديق "بوشعيب الساوري" حيث أماط اللثام عن هذا المبحث المهم في السرديات المعاصرة وأضاف جديدا من خلال كشفه عن مختلف العلاقات التي ينسجها السرد الفانتاستيكي ولوازمه المفهومية التي تتلازم مع العجائبي والإغرابي من جهة المبنى الدلالي العام، في حين أن الباحث "عبد الله بن صفية" تطرق إلى السرد الاستشراقي وتلازماته البنيوية في النص السردي، أما الباحثة المتألقة "سعاد حمداس" فقد قدمت لنا مقالا مترجما عن السرديات الجديدة وعكس الجهد الترجمي التلاقحات المنظورية من "رولان بارت" وإلى "جنيت هنتش" وما ضخته الهرمنيوطيقا والفينومينولوجيا من إيضاحات منهجية وكينونية للموضوع السردي بصورة عامة.

أما الفصل الثاني فقد استنفذ فيه أصحابه طرق المتبلغين العرب في السرديات الخاصة بهم من جهة الموضوعات والأساليب والبنى المختلفة، وهذا يدلل على تميزنا كأمة ومدى تواؤم طروحاتنا مع غيرنا من جهة التأصيل الذي يتطلب منا جهدا مضاعفا لتخريجه مخرجا جديدا، مع ما يحافظ على نسبته في الثقافة، فكان بحث الصديق "أحمد علواني" حيث وقف على التركيبة الجمالية للقص على لسان الحيوان ثم الموجهات السياسية والاجتماعية لهذا النوع من القص وقام بدقة على ما يجعله نصا متفردا يرسم طابعا خاصا لتلك السردية، وعلى الخط نفسه يواصل الباحث محمد عبد البشير مسالتي حديثه عن السرد الجاحظي وخصائصه مع رؤية معمقة لنظر الجاحظ حول السرد، ومع هذا النسق الناظم للسردي العربي يواصل كلا من الباحثين المتألقين محمد المسعودي وعبد القادر نويوة بحثهما في الدوائر المكينة لبور السرد

العربي وحنينياته الأول التي مكنتها في سماء السرديات العالمية حيث يحدثنا محمد المسعودي عن إمكانية تميز اصطلاحي للسردية العربية انطلاقا من مدونة أبي حيان التوحيدي في كتابه العمدة: الإمتاع والمؤانسة "ويحدثنا عبد القادر نويوة عن كون المقامة نسقا ثقافيا شكل فعل التسريد المهم في ثقافتنا العربية ويعرض لأطروحة الناقد اللامع عبد الفتاح كليطو والدراستين تعدان بحثين تأثيليين في مجال السرديات العربية الأصيلة وكيف يمكن أن ننطلق من هناك لنكوثر مفهوما خاصا بنا للسرد، حيث يشكل كلا من سردية "الليالي"و "المقامة" الجذمور الفعلي لبناء مواضعة سردية فعلية.

وتأسيسا عليه؛ كان لزاما وجد فصل ثالث يدرس تمثلات الباحثين العرب المرموقين وتنظيراتهم أو إسقاطاتهم للاصطلاحات السردية ومحاولة إضاءة المدونة السردية العربية دراسة وتحليلا فكانت جهود الباحثين متنوعة ولكنها تصب كلها في مجري واحد هو التثاقف الفعال بين النص العربي والتنظير الغربي ومحاولة كشف المخبوء في النصوص انطلاقا من تلك المنظورات الغربية فكانت قراءة "محمد عبد مشكور "للقصة القرآنية انطلاقا من تصور محمد أحمد خلف الله، وكانت دراسات "منير مهادي" مرتكزة حول مفهوم المتخيل السردي عند عبد الله إبراهيم وعلى الخط نفسه شملت دراسات دقيقة ورصينة لكلا من "وليد عثماني" وفلسفة السرد في تصور سعيد بنكراد، و بحث "عبد الحفيظ جلولي" حول تصورات سعيد يقطين للسرديات أما دراسة "حمزة بسو" فكانت عن واحد من أقطاب السرديات العربية وهو عبد الحميد بورايو.

نلاحظ أن البحوث أخذت منحا متعددا ومتشابك، و كلها تجري إلى مُستقرٌ تقديم المعرفة في شكل علمي ورصين للقارئ العربي، فالشكر موصول لكل الباحثين المساهمين في هذا الملف، فهذه خطوة واحدة في طريق الألف ميل الذي نبنيه لغد نرجوه نهضة شاملة عقلية وجمالية وعمرانية.

اليامين بن تومي

مزلوق/سطيف بتاريخ 2013/02/12

الفصل الأول

في التنظير الحداثي للسرد؛ تنصيصات سردية

نحو نموذج معرفي
للسردية

د. محمد بوعزة[1]

مقدمة:

منذ بدايتها، اتخذت السرديات منحى نسقيا، يسعى إلى استقراء القوانين الكلية التي تنظم عمل كل الأنواع السردية. لقد كان الطموح العلمي صياغة نحو كلي للسرد. وقد دشن "فلاديمير بروب" هذا الطموح، بمحاولته الرائدة تأسيس علم لدراسة أشكال الخرافة الشعبية:

"تعني كلمة "مورفولوجيا" دراسة الأشكال... إن أحدا لم يفكر في صلاحية مفهوم ومصطلح "مورفولوجية الخرافة"، ومع ذلك، ففي مجال الخرافة الشعبية والفلكلورية، نجد أن دراسة الأشكال وإقامة القوانين التي تسير البنية ممكنة، وبنفس دقة مورفولوجيا التشكلات العضوية"[2].

من الناحية الإبستيمولوجية لا يمكن لهذا الطموح أن يتحقق إلا بدرجة عالية من التجريد والصورنة. وهو الطابع الذي نلحظه في أعمال "تودوروف"، "غريماس" و"جينيت"؛ ويميز المقاربة البنيوية للسرد. ويمكن أن نميز -منهجيا- بين اتجاهين داخل السرديات بحسب موضوع الدراسة في كل اتجاه: "سرديات الخطاب" و"السيميوطيقا السردية".

---

(1)

(2) **فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية**، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، 1986، ص 17.

1 – سرديات الخطاب:

ينطلق هذا الاتجاه من التمييز بين الخطاب والقصة(*). ويتخذ من دراسة الخطاب السردي موضوعا له، من حيث هو طريقة تقديم وتمثيل القصة، باعتبارها متوالية للأحداث والأفعال. وفي إطار العلاقة بين هذين المستويين للسرد، ما يهم سرديات الخطاب، ليست الأحداث المسرودة والقصة، بل الخطاب، أي طريقة سردها.

وتتم دراسة مكونات الخطاب السردي -بنيويا- في سرديات الخطاب من خلال:(1)

أولا، صيغ الخطاب: دراسة طريقة نقل الأحداث، حيث يميز بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، وبين محكي الأقوال ومحكي الأحداث.

ثانيا، زمن الخطاب: دراسة أنواع العلاقات بين زمن السرد أو الخطاب التخيلي وزمن الحكاية أو العالم التخيلي.

ثالثا، الرؤية السردية: دراسة أنواع التبئير والرؤية السردية الخاصة بأشكال ظهور السارد، كذات للتلفظ.

2 – السيميوطيقا السردية:

يهتم هذا الاتجاه بسردية القصة، من خلال التركيز على مستوى المحتوى، لتحديد التمفصلات الدلالية التي تتحكم في البنيات السردية. وعلى خلاف سرديات الخطاب التي تركز على الفعل التلفظي، تنقل السيميوطيقا السردية بؤرة التحليل إلى

(*) لابد من الإشارة إلى وجود اختلاف بين البنيويين حول هذا التمييز، هناك الاتجاه الثنائي الذي يميز في السرد بين عنصرين، وهناك الاتجاه الثلاثي الذي يقول بوجود ثلاثة عناصر للسرد، انظر: **تحليل الخطاب الروائي**، ص 28 **لسعيد يقطين**.

(1) بصدد مكونات الخطاب السردي في السرديات البنيوية، انظر:

- **ترفيطان طودوروف**، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال، ط2 1990، ص 45.
- **سعيد يقطين**، **تحليل الخطاب الروائي**، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1989، ص 27.

- **Gérard Genette, Figures III**, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 71.

الملفوظ، عبر تبئير التحليل السردي على القصة، باعتبارها خطاطات وبرامج للمحكي، ترهنها فواعل ترتبط فيما بينها بعلاقات متبادلة.

وتتم دراسة سردية القصة، من خلال تحديد منطق الحكي، كما نجد عند "بريمون" لكشف الاحتمالات السردية للأدوار والحبكات في الحكي، ومن خلال الاهتمام بعمليات إنتاج وتمفصل المعنى، انطلاقا من البنيات السردية السطحية والعميقة، كما نعثر لدى "غريماس" و"كورتيس"(1).

بالمقارنة مع سرديات الخطاب التي تستبعد المعنى، وتركز على المظهر اللفظي للسرد، تضفي سميوطيقا "غريماس" بعدا دلاليا على الحكي.

إن العناصر الأساسية المكونة للمحكي في السيميوطيقا السردية(*): التحريك

---

(1) بصدد مكونات الخطاب السردي في السيميوطيقا السردية، انظر:

- د. **حميد لحمداني: بنية النص السردي**، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1991، ص 38.

J. Courtés, Introduction à la Sémiotique Narrative et Discursive, Paris, Librairie Hachette, 1976.

Sémantique de L'énonce, Applications Pratiques, Paris, Hachette, 1989.

Analyse Sémiotique du Discours, Paris, Hachette 1991.

(*) في مفهوم **غريماس** تشكل هذه العناصر الأربعة: التحريك، القدرة، الجزاء، الإنجاز، مكونات الخطاطة السردية، باعتبارها لحظة تجلي عناصر التركيب العاملي:

التحريك: هو لحظة البدء، والانطلاق في النص السردي، من خلال دفع الذات إلى القيام بفعل ما، أو الاقتناع بهذا الفعل، ويتم التحريك كفعل للإنسان على إنسان آخر، يتعلق الأمر بـ "فعل الفعل".

القدرة: هي مجموع الشروط المسبقة والمؤهلات الأولى التي تجعل الفعل ممكنا، وبالتالي فهي ما يجعل تنفيذ وإنجاز برنامج سردي ممكنا. فلا يمكن للذات أن تنجز موضوع رغبتها إلا إذا توفرت مسبقا على هذه المؤهلات الضرورية لذلك.

الإنجاز: وهو الحلقة النهائية في الخطاطة السردية، لأنه يمثل المظهر التنفيذي المحقق لنقطة التحريك، باعتبارها نقطة البداية والانطلاق. ففي الحكاية الشعبية ينجز البطل مهمته، ويحصل على موضوعه (الزواج بالأميرة).

الجزاء: هو صورة خطابية مرتبطة بالتحريك. إنه يشكل حكما على أفعال البطل التي ينجزها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية. ويتخذ هذا الحكم مظهرين: الجزاء التداولي، وهو حكم إبستيمي، ويتعلق بمدى مطابقة الأفعال المنجزة، أو البرنامج السردي المنجز للذات، بالنظام القيمي، (الأكسيولوجي) المتجلي أو المضمر. الجزاء الذهني، وهو حكم على كينونة الذات، وبالتدقيق على ملفوظات الحالة. انظر المعجم السيميوطيقي:

A. J. Greimas- J. Courtés, Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage, Paris, Hachette Livre, 1993.

manipulation، القدرة، الإنجاز performance والجزاء Sanction، تنتج أبعادا دلالية من خلال علاقاتها الداخلية المتبادلة. إنها تستدعي إلى نظام المحكي حكم قيمة، بواسطة مكون الجزاء. فالمحكي، قبل أن يصل إلى نهايته، يخط ويرسم مسارا، ينخرط فيه القارئ بدوره[1]، و"**بالتالي يصور الجزاء، بشكل مسبق، الحكم المدعو القارئ إليه**"[2]. هكذا فالحبكة السردية في سيميوطيقا "غريماس" تتأسس بفعل حكم القيمة.

ما هي طبيعة البعد الدلالي المتضمن في النظرية السردية لـ "غريماس"؟

كما سوف نرى، لا تخرج دلالة المحكي في هذه النظرية عن إطار علم الدلالة البنيوي، وبالتحديد عن مفهوم الدلالة المحايثة.

تتحدد المفاهيم الأساسية للمعنى في علم الدلالة البنيوي، من خلال التعارض بين المعاني الأساسية sèmes، أي الوحدات الدلالية الصغرى. فلا ندرك معنى "الظلمة"، إلا من خلال مقابلها "الضوء". ويشكل إدراك التعارضات "البنية الأساسية للدلالة" التي يستند عليها علم الدلالة البنيوي. إذ بفضل إدراك الاختلافات والتعارضات، يكتسب العالم شكلا.[3]

وتستدعي "البنية الدلالية الأساسية" التعرف على مظهرين للكينونة والتمييز بينهما: إننا ندرك "ب" كمقابل لـ "أ"، و"ب-" كمقابل لـ "أ-" ولكن ندرك أيضا "أ-" كسلب لـ "أ"، و"ب-" كسلب لـ "ب".[4] وفي مستوى سردية المحكي، تشكل هذه التعارضات الثنائية القاعدة الأساسية للمستوى العميق في النموذج العاملي.

نلاحظ هنا، أن الأساس الإبستيمولوجي لهذه البنية الدلالية، يرجع إلى النموذج اللساني الذي يقتضي بأن:

"**الوحدات التي تكون في مستوى أعلى من الجملة تمتلك التركيب نفسه الذي تمتلكه الوحدات التي تكون في مستوى أدنى من الجملة، ويكمن معنى**

---

(1) **A. Kibédi Varga, Discours, Récit, Image**, Liège -Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1989, p. 68.

(2) **Ibid, p.** 68.

(3) **Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics**, London, NewYork, Rootledge p. 88

(4) **Ibid, p.** 88.

المحكي في التنظيم الداخلي لعناصره؛ إنه يكمن في قدرة الكل على إدماج الوحدات الجزئية؛ بالمقابل، يكمن معنى عنصر ما في قدرته على الدخول في علاقة مع باقي العناصر الأخرى، ومع النسق الكلي للعمل"[1].

نعاين بوضوح استعارة النموذج اللساني إلى مجال التحليل السردي بواسطة "نقل تماثلي للوحدات الصغرى للسان (فونيمات، ليكسيمات) إلى الوحدات الكبرى التي تتجاوز الجملة، مثل المحكي والفلكلور والأسطورة"[2].

إن ما تتضمنه سيميوطيقا "غريماس" من بعد دلالي، لا علاقة له بما يريد المحكي أن يقوله؛ حيث يتعلق الأمر بالمبادئ المنظمة للمحكي، وعلاقاتها، أي بنية وتركيب المحكي. وقد انتقد "ريكور" السيميوطيقا السردية، وبوجه خاص "بريمون" و"غريماس" "اللذين حولا الحكاية إلى منطقية للأفعال، وكيف أنهما عندما قاما بتفريغها من الزمان، وفرضا المنطقية عليها، انتهكا بذلك أساس جانبها التصويري، وهو حبكتها التي تتضمن زمنية ملازمة، ولا يمكن الاستعاضة عنها بشيء آخر"[3].

إن الاختلاف بين سرديات الخطاب والسيميوطيقا السردية، لا يشكل تعارضا مطلقا؛ خاصة إذا عرفنا بأن القصة والخطاب يكونان مستوى واحدا متلاحما ومتداخلا في كل محكي، ولا يمكن الفصل بينهما إلا في إجراء التحليل. ويمكن أن نرجع هذا الاختلاف إلى أن كل اتجاه "يؤسس مستوى متجانسا للتحليل، لا يحتفظ إلا بما هو ملائم لموضوعه، والباقي يقع خارج حقل بحثه"[4].

على الرغم من هذا الاختلاف التصوري، تلتقي سرديات الخطاب والسيميوطيقا السردية في المقاربة البنيوية للخطاب السردي؛ فكل واحد منهما يتقيد بمستوى البنية، ويستبعد المرجع والسياق والقارئ.

---

(1) **Paul Ricœur, Du Texte à L'action, Essais d'Herméneutique, II,** Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 149.

(2) **Ibid, p.** 151.

(3) خوسيه ماريا بوثويلوايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ، ترجمة د. حامد أبو حامد القاهرة، مكتبة غريب، ص 253.

(4) **J- Courtés, Analyse Sémiotique du Discours,** *op. cit., p.* 35.

3 - مشاريع التوسيع:

يبدو أن تداخل مستويات القصة والخطاب في الحكي، قد أجبر بعض الباحثين على إدماج الاتجاهين، أو على الأقل المزاوجة بين مفاهيم ومستويات تنتمي لهما معا، وبذلك لم تحترم قاعدة التجانس المميزة لكل اتجاه. نصادف هذه الحالة -مثلا- عند "بارث"، فإلى جانب اهتمامه بوضعيات السارد ونظام السرد والتلفظ، يهتم بمستوى الوظائف والفواعل[1]. إنه يمزج بين مكونات الخطاب ومكونات القصة. وفي هذا الاتجاه الإدماجي يجمع "فاولر" في تحليله للرواية بين الخطاب والوظائف والمحتوى[2].

ما هي دلالة هذا الاتجاه الإدماجي من المنظور الإبستيمولوجي؟

أشرنا سابقا، إلى أن مكونات الخطاب والقصة، توجد متلاحمة ولا انفصال بينهما، لذلك فإن هذا الإدماج يعكس ضرورة الانتباه إلى هذه الخاصية المميزة للمحكي، ويكشف حدود السرديات[*] في هذين الاتجاهين؛ ومن ثمة يعمل على توسيع هذه الحدود وتجاوز حصريتها، بخرقها والجمع بين القصة والخطاب.

من المهم ملاحظة أن عمليات تجاوز هذه الحدود وتوسيعها، قد ازدهرت في اتجاه أشمل، تمثل في انفتاح السرديات على علوم أخرى غير اللسانيات، تتجاوز المستويات النحوية للمحكي، وتبحث في العلائق الممكنة بين أنساق السرد، وأنساق أكثر شمولية، اجتماعية وتداولية.

ينطلق "فاولر" من اللسانيات في تحليله للنص الروائي، ويجمع بين سرديات الخطاب وسرديات القصة في هذا التحليل اللساني، من خلال اهتمامه بالمنظور السردي والفواعل وكلام الشخصيات. إلا أنه يلاحظ أن دلالة هذه البنيات السردية المحايثة تظل محدودة، ما لم يتم إدماجها في السياق الاجتماعي والتداولي، لذلك

---

(1) **Roland Barthes, L'aventure Sémiologique**, *op. cit., p.* 167.

(2) **روجر فاولر، اللسانيات والرواية**، ترجمة لحسن أحمامة، الدار البيضاء، دار الثقافة، الطبعة الأولى، 1997، ص 15.

(*) هذا الوعي بحدود السرديات، نجده لدى **سعيد يقطين**، حيث يعمل على توسيع سرديات الخطاب بالاشتغال على مفهوم النص في **انفتاح النص الروائي**، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1989. وأيضا بالاشتغال بالقصة والحكاية في **الكلام والخبر**، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1997. وفي **قال الراوي**، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1997.

يقترح السوسيولسانيات منهجا "يمكن ضمنها ربط الرواية الفردية أو القصة بالسياقات الأوسع للكتابة والقراءة والبنية الاجتماعية"[1]. إن المسوغ النظري لهذا التوسيع يبرره اشتمال النص على أنساق وأعراف الجماعة التي ينتج ويقرأ في سياقها.

وباعتماد تصور تداولي للخطاب السردي، يوسع "جاب لينتفلت" الخطاطة النظرية للسرديات، لتشمل الترهينات السردية غير اللسانية (القارئ، السياق، المؤلف) التي تتجاور الترهينات السردية المحايثة (السارد، الممثلون، المسرود له). إن ما يسوغ هذا الترهين التداولي، هو اعتبار النص نتاج التفاعل الدينامي بين الترهينات البنيوية والترهينات التداولية، "ولا يمثل التمييز بين المقتضيات الأدبية أهمية نظرية فحسب، بل يسمح أيضا بتقدير الآثار التي تحدثها في القارئ المسافة الأخلاقية والفكرية والجمالية والإيديولوجية الخ...، بين مختلف المقتضيات"[2]

إن ما يسوغ هذا الترهين التداولي، هو اعتبار النص نتاج التفاعل الدينامي بين الترهينات البنيوية والترهينات التداولية، "ولا يمثل التمييز بين المقتضيات الأدبية أهمية نظرية فحسب، بل يسمح أيضا بتقدير الآثار التي تحدثها في القارئ المسافة الأخلاقية والفكرية والجمالية والإيديولوجية الخ...، بين مختلف المقتضيات"[3].

ولتأكيد هذا الطابع التداولي للخطاب السردي، يرجع "فاركا" إلى الأصول التاريخية والأنثروبولوجية التي تحدد طبيعة السرد في التواصل. في الجماعات البدائية، تنقل المعرفة Savoir بوساطة الصوت السردي. وتبين الدراسة الأنثروبولوجية للأساطير والحكايات في الشعوب البدائية، أن الحكي يستجيب للحاجة الأكثر أهمية لدى الإنسان، وهي الرغبة في تفادي الموت"[4]. في "ألف ليلة وليلة" تنتصر "شهرزاد" على الموت بفضل سحر

---

(1) روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ص 150.

(2) جاب لينتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 1991، ص 99.

(3) جاب لينتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 1991، ص 99.

(4) A. Kibédi Varga, Discours, Récit, Image, op. cit., p. 72.

الحكي، وتنقذ بنات جنسها من عدوانية "شهريار". وبفضل أصوله التاريخية والأسطورية، يسمح الحكي بإضفاء معنى كلي على التجارب الفردية، يتجاوزها.

إن الميزة الأساسية للحكي هي إشباع الرغبات الضرورية للإنسان، والإجابة عن إشكالاته المعقدة. وعلى هذا الأساس المعرفي، يقترح "فاركا" نمذجة للسرد؛ ففي سيرورته التاريخية، استطاع الحكي أن يقدم أجوبة على ثلاثة إشكالات هي "الفعل" «le Faire» و"العيش" «le vivre» و"الكينونة" «L'être»[1].

والنتيجة النظرية لهذا النموذج أن السرد لا ينبغي أن يفصل عن المثلث التواصلي: المرسل، الرسالة والمرسل إليه. وبذلك نتمكن من إعادة المحكي إلى سياقه الاجتماعي؛ لذلك يلاحظ "فاركا" أن السرديات البنيوية تطرح مشكلا على صعيد المعنى، لأن المتواليات السردية لا تشكل بالضرورة محكيا. ولتوضيح هذه الفرضية يقدم المثال التالي: رجل يدخل مطعما، يطلب وجبة، يأكلها، يدفع الثمن ثم يغادر.

هذه المتوالية السردية -التي تشتمل على عناصر المحكي في منظور "غريماس"- لا تشكل في ذاتها محكيا، لأنها لا تستحق أن تروى، إذ يعتقد المرسل أنه لا يستطيع أن يثير فضول المرسل إليه، إذا روى له هذه المتوالية. ولتحويل متوالية أحداث مروية إلى محكي، ينبغي ابتكار وتخيل سياق لها. في حالة هذا المثال، يمكن أن نتخيل كسياق مناسب لها، منطقة دمرتها المجاعة. إنه سياق المفاجأة[2].

يلاحظ "زيما" أن السرديات البنيوية، وخاصة دراسة "جينيت" للعلاقات بين السرد والخطاب والحكاية، لا تسمح بصياغة روابط بين البنية السردية والبنية الاجتماعية، لأنها تلغي المحتوى الدلالي للسرد، فهي "تصف التقنيات السردية، دون بحث مضامينها الإيديولوجية والاجتماعية. بالموازاة مع شكلانية السرديات البنيوية، لم تستطع السيميوطيقا السردية أن تطور سيميوطيقا اجتماعية.

أمام هذه المفارقة، يقترح "زيما" توسيع مجال بعض المفاهيم السيميوطيقية التي تسمح بوصف العلاقات بين الأدب والمجتمع، وبتشخيص الإيديولوجية على المستوى الخطابي واللغوي. في هذا الإطار يعيد صياغة هذه المفاهيم السيميوطيقية ضمن نموذج نظري اجتماعي، يضفي عليها محتوى اجتماعيا، خاصة مفاهيم الفواعل

---

(1) Ibid, p. 74.

(2) Ibid, p. 70.

والتركيب السردي والتناص والبنية السوسيولسانية؛ ويسمي هذا النموذج النظري الذي يدمج بعض مفاهيم السيميوطيقا في محتوى اجتماعي بـ "علم اجتماع النص"، حيث تشكل فرضيته المركزية "**معرفة كيف يتفاعل النص مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة**"(1).

الملاحظ أن جميع هذه الاتجاهات التوسيعية تؤكد انفتاح الحقول التعبيرية والرمزية التي يشملها مفهوم السرد، سواء الشكلية أو الاجتماعية أو التاريخية أو الأنثروبولوجية. ويمثل هذا الانفتاح الدلالي -بالنسبة لنا- ضرورة معرفية، لمقاربة السردية بصورة تتجاوز حدود السرديات. إن السرد، ليس مجرد صيغة للكلام، أو متوالية من الأحداث، إن ما يميز طبيعته هو قدرته على التعبير عن الحاجات الضرورية للذات وإشباعها، حيث يقوم بدور "التوسط" بين الذات والعالم، ويشكل أداة للمعرفة وصيغة للوجود والكينونة. وتبين هذه الوظيفة المعرفية والترميزية الحاجة إلى ربط السردية بأنساق أخرى أكثر شمولية، اجتماعية وثقافية ومعرفية.

على مستوى التحليل، سنستفيد من السرديات البنيوية، إلا أن حدودها أو نهاية موضوعها، ستشكل -في نظرنا- نقطة البداية لنموذج معرفي ينفتح على هذه الأنساق المعرفية والدلالية.

4 - نحو نموذج معرفي:

ينظر هذا النموذج المعرفي الذي نستلهمه إلى السردية، كأنموذج للصياغة الذاتية للذات وللعالم، ويؤسس فرضياته على إنجازات الهيرمينوطيقا ونظرية العماء والأنثروبولوجية الأدبية والمعرفية.

4-1 - السردية والزمانية:

4-1-1- الحياة بحثا عن السرد:

لا ينفصل السرد من حيث أصوله التاريخية والأنثروبولوجية عن الحياة والثقافة والوجود، لأنه يشكل مكونا جوهريا في الطبيعة الإنسانية، وبلغة "هايدن وايت": "إن

(1) بيير زيما، النقد الاجتماعي، مرجع مذكور، ص 176.

بحث مسألة طبيعة السرد، يفترض التفكير في الطبيعة الحقيقية للثقافة، وفي طبيعة الإنسانية ذاتها"[1].

إذا سلمنا بأن السرد يشكل خاصية مميزة للهوية الإنسانية، يمكن صياغة تعريف فلسفي جديد للإنسان بأنه "كائن سارد". ويبين البحث الأركيولوجي أن السرد قديم جدا، وموجود منذ وجود الإنسان على هذه الأرض. إن النصوص الميثولوجية القديمة وحفريات "الإنسان الأول" على الكهوف، ليست سوى سرودا وحكايات وأساطير لسيرة الإنسان على الأرض، ومغامرته في الوجود.

يكشف هذا الأساس الأنثروبولوجي الطبيعة الكلية والكونية للسرد، والحاجة الوجودية إليه لبقاء آثار الإنسان على الأرض، وبتعبير "بارث":

"يوجد السرد بأشكاله اللا نهائية -تقريبا- في كل الأزمنة، والأمكنة والمجتمعات. إنه يبدأ مع تاريخ البشرية ذاتها. فلا يوجد شعب -تماما- بدون سرد، كل الطبقات والجماعات الإنسانية تمتلك محكيات، وغالبا ما يتم تذوق هذه المحكيات من طرف أفراد من ثقافة مختلفة وحتى متعارضة، ويسخر السرد من الأدب الجيد والرديء، إنه عالمي، وعبر تاريخي وعبر ثقافي، ويوجد في كل مكان، كما الحياة"[2].

4-1-2 - سيرورة التصوير:

استنادا إلى هذه الطبيعة عبر اللسانية للسرد، نلاحظ قصور التصور الحصري الذي يختزل السرد إلى مجرد سنن بنيوي، أو مسألة أسلوب استيطيقي. في مقابل ذلك، تتبنى تصورا موسعا للسرد، يعتبره سننا واصفا meta-code(*)[3] يسمح بنقل رسائل عبر ثقافية Transcultural عن الواقع والتجربة والعالم.

---

(1) **Hayden White, The Content of the Form,** Baltimore and London the Johns Hopkins University, 1987, p. 1.

(2) **Roland Barthes, L'aventure Sémiologique**, Paris, Edition du Seuil, 1985, *p.* 167.

(*) سنن واصف أو تمثيل واصف يعني أن السرد تمثيل للتجربة الإنسانية (الزمانية) وتفسير وتأويل لها.

(3) **Hayden White, The Content of the Form,** *op. cit., p.* 1.

يعتمد "هايدن وايت" في تأسيس تصوره ما بعد البنيوي للسرد التاريخي على هيرمينوطيقا "بول ريكور". بالنسبة له الكتابة التاريخية نوع من الميتا تمثيل، تشترك مع السرد التخيلي في الإحالة على نفس المرجع، أي "الزمانية"، وإن اختلفتا في طبيعة الأحداث. يحيل السرد التخيلي على أحداث متخيلة، ويحيل السرد التاريخي على أحداث واقعية؛ إلا أنهما معا يوظفان الشكل السردي، ذلك "**أن السرد شكل للكلام، كلي، مثل اللغة ذاتها، وصيغة للتمثيل اللفظي**"[1].

يتجاوز تصور "ريكور" الأطروحات البنيوية الاختزالية، لأنه يستند إلى مشروع نظري وتصوري، يجمع بين الهيرمينوطيقا والأنثروبولوجية الفلسفية والفينومينولوجية، يسميه "**الفلسفة التأملية**"[2].

تشكل مقولة "الزمانية" **temporalité**، المفهوم المحوري في نظرية "ريكور" السردية. إن الأطروحة الأساسية التي ينطلق منها في كتابه الطليعي "الزمان والسرد" -بحسب قراءة "هايدن وايت"- تقوم على أساس "**أن الزمانية هي "البنية الوجودية التي تصل اللغة في السردية". والسردية هي "البنية اللغوية التي تشكل الزمانية مرجعها الأخير**"[3].

استنادا إلى هذه المعادلة التي تربط السردية بالزمانية، أي البنية بالمرجع، يتميز الزمان بطبيعته السردية **the narrativist nature**. إن كل ما يروى يحدث في الزمان، وكل ما يحدث في الزمان يكون قابلا للحكي[4]. وما يؤسس هذه العلاقة التلازمية بين طرفي هذه المعادلة، هو الخاصية التصويرية للسرد، لأنه ليس مجرد متوالية من القصص والأحداث، إنه في الأساس، صياغة تصويرية للزمان.

إذا كانت التجربة الإنسانية تتميز بتنافر عناصرها، وامتدادها كمتصل **continuum** لا شكل له، فإن وظيفة السردية هي تشكيل صور تعبيرية لها، إذ تمفصلها إلى كيانات سردية ودلالية قابلة للإدراك، وتضفي عليها طابع المعقولية.

---

(1) **Ibid, p.** 26.

(2) **Paul Ricœur, Du Texte à L'action,** *op. cit., p.* 167.

(3) **Hayden White, The Content of the Form,** *op. cit., p.* 171.

(4) **Paul Ricœur, Du Texte à L'action,** *op. cit., p.* 12.

تنهض الحبكة بوظيفة هذه المفصلة والتقطيع:

"**إن بناء حبكة لمتوالية من الأحداث، وبالتالي تحويل كل ما يظل -بطريقة أخرى- مجرد عرض كرونولوجي للأحداث في قصة، يعني إحداث وساطة بين الأحداث وبعض التجارب الإنسانية الكلية للزمانية... يفهم معنى القصص من بناء حبكاتها. وببناء الحبكة يتم تصوير متوالية من الأحداث بطريقة رمزية تمثل ما لا يكون قابلا للوصف في اللغة**"[1].

المخرج النظري Outputلهذه الفرضية أن التجربة الإنسانية خارج السردية، عبارة عن وعاء يضم عناصر متنافرة، يسميها "ريكور" "دلاليات الفعل" أي "**كامل شبكة التعبيرات والمفهومات التي تمنحنا إياها اللغات الطبيعية، لكي نميز بين "الفعل الإرادي"، و"الحركة الجسدية" المحض، و"السلوك التشريحي" النفسي. على هذا النحو نفهم ما يعنيه المشروع والهدف والوسيلة والظروف وغير ذلك. وتشكل كل هذه الأفكار شبكة ما نصطلح عليه بدلاليات الفعل**"[2].

لا تكتسب هذه الأفعال والعناصر المتغايرة منطقها ومعقوليتها، إلا داخل السردية، من خلال وساطة الحبكة التي تمنحها أشكالا وبناءات تصويرية، باعتبارها "**الوحدة المعقولة التي تركب وتنظم وقائع وأهدافا ووسائل ومبادرات ونتائج غير مرغوب فيها**"[3].

تشكل الحبكة، إذن، سيرورة البناء والتنظيم، وفي غيابها يستحيل وجود عالم نصي، لأنها ليست سوى الطريقة التي يتم بها تنظيم ومفصلة وتقطيع المواد المجتزأة من التجربة في مسار دلالي مولد للمعاني. وتقود عملية تتبع هذا المسار الدلالي، إلى إدراك وتفهم نتائجه وغاياته "**لأن جميع الأنظمة الرمزية، تقود إلى تصوير الواقع Configurer، وبالأخص، فإن الحبكات التي نبتكرها، تساعدنا على تصوير تجربتنا الزمانية الغامضة، والفاقدة للشكل**"[4].

---

(1) **Hayden White, The Content of the Form,** *op. cit., p.* 172-173.

(2) **بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد،** ترجمة سعيد الغانمي، مجلة نزوى العدد 1997/10، ص 24.

(3) **Paul Ricœur, Du Texte à L'action,** *op. cit., p.* 24.

(4) **Ibid, p.** 17.

4-1-3 – الخلفيات الإبستيمولوجية:

إن التسليم بوجود استراتيجية تحكم عملية بناء الحبكات، باعتبارها مسارات تصويرية لتوليد الأشكال والدلالات، يدفعنا إلى التساؤل عن الخلفية الإبستيمولوجية لهذه الاستراتيجية في علاقتها بالتجربة الإنسانية.

يلح "ريكور" على أن المعقولية المتوخاة من السردية هي الاستبصار الذي يفضي إلى إنتاج المعرفة والفهم بالذات والعالم؛ لذلك يبحث في شعرية "أرسطو" عما يعضد رؤيته:

"**لا يتردد أرسطو في القول بأن كل قصة مبنية بناء محكما تعلمنا شيئا، أضف إلى هذا، أنه قال إن القصة تكشف عن جوانب شمولية في الوضع الإنساني**"[(1)].

وعلى هذا الأساس المعرفي، فإن الاستراتيجية السردية، لا يمكن حصرها ضمن حدود بنيوية، تقلص من امتداداتها الثقافية والوجودية، لأن أي سيرورة سردية تطمح إلى تشييد عوالم ممكنة، تشتغل كترميز للذات وللعالم.

وتبين الدراسات الأنثروبولوجية التي تهتم بتشريح بنيات العقل الإنساني، دور السردية في تمكين الإنسان من فهم ذاته والعالم، عبر وظائف الترميز والتمثيل والكشف. يؤكد العالم الإيطالي "فيكو" Vico أن "**الخاصية العبقرية، المميزة للعقل الإنساني، على الدوام، هي "ملكة الحكمة الشعرية" poétique Wisdom" التي تمظهر ذاتها كقدرة وضرورة على إنتاج الأساطير، واستعمال اللغة استعاريا**"[(2)].

لذلك ينظر "فيكو" إلى عملية إنتاج الأساطير والحكايات والرموز عند الإنسان القديم"، على أنها نسق لمعرفة العالم وترميزه وتمثيله من أجل فهمه وتغييره. هذه الوظائف "**تقتضي الإبداع المستمر للأشكال الإدراكية والمتكررة التي يمكن أن نسميها الآن بعملية البنية Process of structuring**"[(3)].

وسيكون على "ليفي شتراوس" لاحقا، تطوير وتعميق هذا التصور البنيوي الذي يبحث في ميكانيزمات العقل الإنساني. لقد انتهى إلى أن الحكايات والأساطير تقوم

---

(1) بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، مرجع مذكور، ص 22.

(2) **Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics,** *op. cit., p.* 15.

(3) **Ibid, p.** 14.

بالوظائف الواصفة التي تنتج عن عملية البنينة، وهي بناء الأشكال والصور لتحقيق نوع من التفاهم بين الذات والعالم. وفي هذه السيرورة الإنتاجية، تظهر طبيعة الأشكال الفنية، كوسيط يعمل على تقوية وترسيخ عملية البنينة، أي بناء العالم الذي يبدو -فقط- قابلا للوصف، أكثر من اعتبارها مجرد أداة تعكس الواقع أو تسجله(1).

لقد ساهمت هذه الأبحاث المعرفية المتميزة في إلقاء الضوء على القيمة الإبستيمولوجية لملكة التخيل عند الإنسان، باعتبارها خاصية مميزة لطبيعته، واستراتيجية محددة للرؤى وأنظمة الترميز: "**إن الشكل الأساسي للفعل الإنساني الذي ينتج ويحدد نظرتنا للزمان والمكان والتاريخ، ينبثق بشكل واضح من أفعالنا التخييلية وحكاياتنا وأساطيرنا، وهي الوظيفة التي تقوم بها الصور الحديثة لهذه الأشكال القديمة: الرواية، المسرح، والشعر**"(2).

يؤثث عالم النص دلالاته من شعرية الممكن، ويشترع للذات احتمالات جديدة للوجود والفهم، تسمح لها بإعادة تأويل مشاريعها ومبادراتها. إن هذا الفهم السردي هو نتاج العملية التصويرية والتدليلية للحبكة التي "**تطور نوعا من الفهم الذي يمكن تسميته بالفهم السردي، والذي هو أقرب إلى الحكمة العملية في الحكم الأخلاقي منه إلى العلم، أو بمزيد من العمومية، إلى الاستعمال النظري للعقل**"(3).

تنهي السردية مساراتها الدلالية ببلورة نمط من الفهم السردي، يختلف في كينونته ومقوماته عن طبيعة الفهم العقلي المجرد. إن ما لا يمكن التعبير عنه بالخطاب العقلي أو فهمه، يجد حلولا شعرية ورمزية في الخطاب السردي الذي يفتح أمام الذات عالما ممكنا. ولعل هذا الأفق النصي الرحب الذي تؤشر عليه السردية، هو ما جعل مؤرخا وباحثا عقلانيا في الإيديولوجية، هو "عبد الله العروي"، يلجأ إلى كتابة الرواية للتعبير بالسرد عما يعجز عن التعبير عنه بالعقل والعلم، في أبحاثه الإيديولوجية والفكرية والتاريخانية، لذلك يسلم بضرورة السرد:

---

(1) **Ibid, p.** 56.

(2) **Ibid, p.** 58.

(3) **بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، مرجع مذكور، ص** 22.

"أنا نفسي أطرح هذا السؤال، لماذا أكتب روايات؟ يعني هل هناك ضرورة؟ هناك فعلا ضرورة، لأنني أحس أن هناك مشاكل أتناولها بالتحليل المبني على العقل، أكان في مجال الإيديولوجيات أو في ميدان البحث التاريخي. ولكن هناك أيضا مظاهر أخرى في الحياة لا تخضع لقوانين العقل. أولا: حين أريد أن أخضعها للعقل، لا أتمكن من ذلك، ثم من ناحية أخرى لا أرغب أن أدخل فيها مشاكل العقل، لأنها إحساسات، صعود مباشر للأشياء... لذلك أعبر عنها كما أشعر بها، وأؤديها إلى القارئ، بكيفية مباشرة، هذا الشعور، دون أن تكون هناك وساطة العقل... أحس فعلا أن هناك أشياء هي وليدة الزمن وتموت بسرعة الزمن، بحيث لا دخل للعقل تقريبا فيها"[1].

على صعيد بناء المعرفة الدلالية، تؤسس السردية أفقا تأويليا للفهم يتخطى مناطق اشتغال العقل المقيد بحدوده الإبستيمولوجية وإكراهاته النظرية، سواء على مستوى الموضوعات أو على مستوى الأدوات والمفاهيم[2]. بالمقابل، تحلق السردية بجناحي التخييل، بمنتهى الحرية فوق كل هذه الحدود والإرغامات، لتكشف عن الخرائط المجهولة في الوجود التي يعجز الخطاب العقلي عن ترسيمها أو وصفها. وهذا ما يقصده الروائي "ميلان كونديرا"، حين يعترف بأن الهوية الروحية لأوروبا لم تعكسها التطورات العلمية والتقنية، بل إنها تشكل سبب أزمتها الأنثروبولوجية، بسبب **"الطابع الأحادي للعلوم الأوروبية التي اختصرت العالم إلى موضوع مجرد للاستكشاف التقني والرياضي، واستبعدت من أفقها العالم العياني للحياة"**[3].

في مقابل هذا الإقصاء للهوية والذات والإنسان من مختبرات العلوم، استطاعت الرواية أن تعيد الإنسان إلى كينونته وهويته، وتكشف التيمات والأبعاد المختلفة للهوية الروحية الأوروبية، وتحافظ عليها من التشتت والنسيان والتلاشي، لأنها تسبر أغوار الكائن الإنساني، وتؤسس لنوع من المعرفة الوجودية بأبعاد الوجود المجهولة التي

---

(1) عبد الله العروي، الأفق الروائي، مجلة الكرمل العدد 11/1984، ص 170.

(2) **Horace L. Fairlamb, Critical Conditions, Postmodernity and the Question of foundations**, Cambridge University Press, 1994, p. 114-115.

(3) **ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 15-16/1991**، ص 7.

ظلت مستبعدة من التحليل العلمي والتقني. إن هذا الكشف للوجود هو ما يبرر وجود الرواية، **"إن الرواية التي لا تكشف جزءا من الوجود لا يزال مجهولا هي رواية لا أخلاقية، إن المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة"**[1].

في المشاريع والجهود التأملية لتفسير مغامرة الوجود، تؤسس السردية مشروعيتها وضرورتها. ما الزمن؟ ما الفعل؟ ما الكينونة؟ في الوقت الذي يعجز الخطاب العقلي المجرد، عن حسم هذه الإشكالات، واستخلاص أجوبة شافية، تؤشر السردية على حلول تخييلية لها، وتبتكر آفاقا ممكنة لفهمها. ومثلما حدث للقديس "أوغسطين"، فقد عجزت شطحاته العقلية أن تهبه الطمأنينة للخروج من ورطة: ما الزمن؟ واهتدى في النهاية إلى البلسم الشافي، عندما روى معاناته للزمن في اعترافاته السردية. إنه الملجأ الشعري الذي تؤثثه العوالم الممكنة لفضاء النص:

"يعني الحديث عن عالم النص التركيز على ملمح ينتمي إلى أي عمل أدبي يفتح أمامه أفقا لتجربة ممكنة، عالم يمكن أن يعاش فيه. فليس النص بالشيء المغلق على ذاته، بل هو مشروع كون جديد مستقل عن الكون الذي نعيش فيه"[2].

هكذا تلتقي على خريطة السردية الإشكالات الحاسمة للوجود الإنساني اليومية والمعيشية والميتافيزيقية، وتطمح إلى كشفها في خطاطات دينامية:

"إن أي تمثيل سردي للأحداث الإنسانية هو مشروع فلسفي عميق، بل يمكن القول، إنه مشروع أنثروبولوجي أصيل، ولا يهم إن كانت هذه الأحداث التي تحيل على مراجع مباشرة للسرد، واقعية أو متخيلة، المهم هل يمكن اعتبارها أحداثا إنسانية نموذجية"[3]. ذلك أن السرود، وإن اختلفت في طبيعة وماهية أحداثها، تشترك في الطموح الإنساني للكشف عن ألغاز وأسرار الزمانية.

---

(1) المرجع السابق، ص 8.
(2) بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، مرجع مذكور، ص 23-24.
(3) **Hayden White, The Content of the Form,** *op. cit., p.* 180.

5 - السردية ونظرية العماء:

5-1 - إبستيمي العماء:

كما لاحظنا، اتجهت السرديات منذ بدايتها التأسيسية، إلى البحث في "النظام" و"الوحدة" و"منطق الحكي". وقد تمخض عن هذا الرهان العلمي بناء نموذج عقلاني، يعتمد آليات الاستقراء والاستنباط والصورنة على صعيد المنهج.

إن المبالغة في الصورنة والتجريد، دفعت السرديات إلى استبعاد الظواهر الدينامية المعقدة التي تخرق وحدة النظام، وتشوش على منطق النسق، بالمفارقات المفاجئة، والتحولات اللاخطية، فكان لابد من ولادة نموذج نظري بديل، يتمرد على مركزية اللوغوس(*) وميتافيزيقا النسق، سعيا إلى تفعيل دينامية الظواهر العمائية المتحولة من حالة إلى حالة أخرى، بفعل تغيرات غير منتظمة.

وقد رأينا، كيف أن نظريات ما بعد البنيوية، خاصة التفكيكية، نهضت ضد مبدأ الصورنة، لتحرير ظواهر الاختلاف والتعدد والمغايرة والأثر من المكبوت البنيوي. وأعلنت صعود نجم "الهامش" Marge و"الملحق" Supplément على حساب أنقاض أسطورة النسق والمركز.

وبالموازاة مع هذا التفكيك الفلسفي، مارست جماعة "تل كل" Tel quel تفكيكا نقديا وإبستيمولوجيا على صعيد نظرية النص. لم يعد النص يمثل بنية مغلقة؛ إنه ظاهرة إنتاجية تعددية، ليس بمنظور فضائي ينظر إليه كمكان يضم معان عديدة، ولكن بمنظور دينامي، أي أنه يولد وينتج تعدد المعنى. وطبيعة هذا التعدد أنه لا يختزل إلى وحدة أو نظام، لأن النص "**ليس تواجدا لمعاني، وإنما مجاز وانتقال**"[1].

بناءا على هذه السمات الدينامية، لا يمكن للنص "**أن يخضع لتأويل، وحتى لو كان حرا، وإنما لتفجير وتشتيت**"[2]. وهذا ما يجعل علما استقرائيا واستنباطيا للنصوص أمرا وهما، بتعبير "بارث"، "**ليس هناك نحو للنص**"[3].

(*) اللوغوس خطاب عقلاني متمركز حول ذاته، يعطي الأولوية للعقل والحقيقة.

(1) **رولان بارط، درس السيميولوجيا**، مرجع مذكور، ص 62.

(2) **المرجع السابق**، ص 62.

(3) **المرجع السابق**، ص 63.

تعمق هذا النقد التفكيكي في الفلسفة والأدب، مع نظرية العماء Chaos التي أعادت اكتشاف الطبيعة المعقدة للظواهر؛ فما يبدو من نظام ظاهر في الكون، قد لا يعبر سوى عن رؤية مثالية للإنسان، تسعى إلى إضفاء الانسجام والوضوح على الظواهر، خوفا من التعقيد واللانظام:

"فنحن حين نراقب الطبيعة، نرى ما نريد أن نراه، وفقا لما نعتقد أننا نعرفه عنها في هذا الوقت. فالطبيعة تتسم بعدم النظام والقوة والفوضى، وبسبب خوفنا من هذه الفوضى نضعها في إطار نظام ما. إننا نكره التعقيد، ونسعى إلى تبسيط الأمور كلما أمكن، وبكل الوسائل المتاحة لدينا. ونحن نلتمس الوصول إلى تفسير شامل لحقيقة الكون وأسلوب أدائه، ومن أجل تحقيق هذه النظرة الشاملة، نستحدث نظريات للتفسير، تسبغ على الظواهر هيكلا محددا، إذ نصنف الطبيعة داخل نظام مترابط، فيبدو لنا أنه يفعل ما نقول نحن إنه يفعله"[(1)].

لقد اعتقدت الفلسفة التقليدية والعلوم المؤسسة على المنطق الأرسطي، بقدرتها على صياغة هذه "النظرة الشاملة" للكون التي تسمح لها بالتنبؤ بالظواهر الطبيعية وتفسيرها، وتبلورت هذه الفكرة في مفهوم "الحتمية". ويفيد هذا المفهوم أن المستقبل قابل للتنبؤ بدقة، انطلاقا من الحاضر. إن ما يسوغ هذا التنبؤ الحتمي هو القوانين العلمية التي تتميز بشموليتها وعموميتها، مما يمكنها من صياغة تفسير شامل للظواهر. والنتيجة أن هذا التفسير الكلي والمطرد يلغي من منطقه التحولات الطارئة على الظواهر وآثار الصدفة، لأنه يعتبر الظاهرة مطردة ومنتظمة وحتمية وخاضعة للقانون العلمي.

إلا أنه مع اكتشاف العماء في الفيزياء والميكانيكا، اكتشف دور الصدفة واللامتوقع في لا انتظامية الظواهر، وتحولاتها العرضية. ولا تعبر الصدفة في الإبستيمولوجية الجديدة عن جهل بالموضوع أو عدم معرفة، بل عن **"اللا تأكد التحديدي للحالات الابتدائية، بحيث تكون فروقات القياسات والمعطيات الطبيعية هي المحددة للصدفة وبالتالي للكاوس"**[(2)].

---

(1) **جيمس بيرك، عندما تغير العالم**، ترجمة ليلى الجبالي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد 185/1994، ص 11.

(2) د. **سامي أدهم، شاشة كومبيوتر فلسفية، شبح اللا إنسان الحقيقي**، مجلة **كتابات معاصرة**، العدد24/1995، ص 18.

ينتج عن مفاهيم الصدفة واللا تأكد واللا متوقع إسقاط مبدأ الحتمية، وإبراز الطبيعة المعقدة للظاهرة، فأي تغير طفيف جدا، يقع في الحالات الابتدائية للمادة، يؤدي إلى اضطرابات دراماتيكية في الحالة النهائية. إنه "مفعول الفراشة" عند "لورنتز" Butterfly effect[*].

لقد ساهمت هذه المفاهيم الدينامية التي تسلم بالعماء والصدفة واللا نظام، في إحداث طفرات إبستيمولوجية، خاصة مع ولادة "الفيزياء "الكوانتية" Quantique physique و"الفيزياء النسبية" Relativité، "والتي اتضح منها، خلافا، لما كان يعتقد، أنه كلما دخلنا قلب المادة وقفنا حيال عالم أكثر تعقيدا"[1].

ترتب عن اكتشاف الطبيعة المعقدة والعمائية للظواهر، عجز المنطق العقلاني الكلاسيكي، عن استيعاب الواقع الجديد، وهذا ما دفع العلماء والفلاسفة إلى إعادة النظر في مسلمات المنطق. في هذا الإطار يبرهن الفيلسوف الرياضي "جويدل" على عدم اكتمال المنطق الرمزي الذي يشكل نواة العقلانية المعاصرة؛ وخلاصة نظرية هذا الفيلسوف استحالة عقلنة معطيات التجربة العلمية والرياضية بالمقولات التقليدية والمنطق الصوري:

"يستحيل شكلنة الحساب الابتدائي وقضاياه شكلنة كاملة، وبالتالي يستحيل البرهنة على أن قضايا الحساب غير متناقضة بطريقة كاملة"[2].

(*) تبين لعالم الأرصاد الجوية "لورنتز" عند دراسته للأسباب التي تحول دون التنبؤ بالتغييرات المناخية، أن تغيرا طفيفا جدا في معطيات برنامجه المعلوماتي، من شأنه أن يؤدي إلى استخلاص نتائج مختلفة كل الاختلاف، حتى إنه ذهب إلى القول بأن خفق جناحي فراشة ما بوسعه أن يحدث إعصارا عظيما من ناحية أخرى من العالم، ومن هنا كان التعبير المجازي عن مفعول الفراشة، أنظر: **ما بعد الحداثة العلمية: التشظي، الكوارث، التشويش، الكاووس** مجلة **كتابات معاصرة**، العدد 1994/24، ص 65.

(1) سامي أبو شقرا، **ما بعد الحداثة العلمية/التشظي، الكوارث، التشويش، الكاووس**، مجلة **كتابات معاصرة**، العدد 1994/24، ص 63.

(2) د. سامي أدهم، **التنبؤ الكارثي: الكومبيوتر، الكاوس والمعرفي**، مجلة **كتابات معاصرة**، العدد1995/23، ص 15.

2-5 - قوانين العماء:

هل تنفي نظرية العماء وجود الانتظام والتنبؤ؟ هل العماء مطلق؟ وهل يعني العماء الفوضى المطلقة؟

تفترض نظرية العماء وجود علاقات وتفاعلات خفية وداخلية بين الانتظام واللا نظام، وبين المصادفة والقانون. يفسر هذا الجدل وجود قوانين تحكم العماء:

"فالمنظومات الكاوِوسية تنطوي على أبنية مستترة تحكمها قوانين رياضية ثابتة وأشكال أنموذجية. ولما لم تعد أشكال الهندسة التقليدية (كالخط المستقيم والدائرة والشكل البيضاوي والمربع والمستطيل والكرة والمكعب) لم تعد تكفي لوصف معظم التشكيلات المعروفة في الطبيعة، فإن رياضيي القرن العشرين استنبطوا بنى سقيمة Pathologiques كان لها أن تقطع الرياضيات عن أصولها الطبيعية"[1].

لذلك حاول العلماء صياغة بعض القوانين الجديدة التي تفسر الظواهر اللا خطية، من ذلك النموذج الرياضي الوصفي الذي أحدثه كل من "بيرباك" Per Bak و"كان شين" Kan chen سنة 1987 الذي يسلم بنظرية **"تدبر الأزمة لذاتها بذاتها"**. وحسب هذا القانون الذاتي **"إن المنظومات المركبة لا تتطور على الإطلاق باتجاه التوازن المستقر، بل تنتقل من حالة شبه مستقرة إلى أخرى. كما ترى هذه النظرية أن الإوالة التي تستثير الحادث لا تختلف من حيث النوعية عن تلك التي تولد الكارثة"**[2].

ينهض مفهوم "الجاذب" **attracteur** في نظرية التدبر الذاتي للأزمة، بدور جوهري في بناء الانتظام، لأنه يسمح بالتعرف على الظواهر العمائية، انطلاقا من البصمات والآثار التي تخلفها. في هذه الحالة، تتحدد مهمة الباحث في إعادة بناء الجاذب:

"أما الفكرة الأساسية التي يقوم عليها مثل هذا البحث فهي أن تطور كل

---

(1) سامي أبو شقرا، ما بعد الحداثة العلمية/التشظي، الكوارث، التشويش، الكاووس، مرجع مذكور، ص 66.

(2) المرجع السابق، ص 67.

عنصر من عناصر المنظومة إنما يتحدد بالعناصر الأخرى التي يتفاعل معها العنصر المذكور تفاعلا متبادلا"[1].

تكشف سيرورات التحولات والاختراقات والانقطاعات التي تطرأ على الظواهر المعقدة، وجود نظام داخلي يعمل بطريقة غير خطية؛ حدد بعض الباحثين إوالياته في الباب "المشر" و"الطي" و"التناظر التدريجي".[2] وتوضح هذه القوانين المسترق، أن الأمر يتعلق بعماء منظم، يتشكل من الانتظام واللا نظام، ولكن بنسب متفاوتة. ويتحدد دور المعرفة في اكتشاف هذه البنى المختفية للنظام.

5-3 - السردية، المعادل المجازي للعماء:

تداعت آثار نظرية العماء إلى السردية والرواية، سواء على الصعيد الإبستيمولوجي أو الأنطولوجي. فأعمال "كافكا" و"نابوكوف" و"كونديرا" تشخص روائيا وتخيليا- العماء المعاصر.

يعيد "كونديرا" اكتشاف تاريخ الرواية الحديثة، من منظور جديد، يبين دور الرواية في اكتشاف الوضع الأنطولوجي المعقد والمطبوع بالعماء لتجربة الإنسان في العالم:

"فقد بدا هذا العالم فجأة، في غياب حاكم أعلى، غامضا غموضا رهيبا؛ لقد تفتت الحقيقة الوحيدة إلى مئات الحقائق النسبية التي يتقاسمها الناس. هكذا ولد عالم الأزمنة الحديثة، والرواية صورته ونموذجه، معه"[3].

في هذا العالم الغامض الذي يواجه فيه الفرد شظايا من الحقائق النسبية التي يناقض بعضها بعضا، لم يعد الروائي يؤمن بحسب "كونديرا"، سوى يقين واحد هو "حكمة اللا يقين"[4]، وأصبح موضوع الرواية هو اكتشاف المناطق المجهولة للوجود.

تكتشف الذات في العالم الروائي لـ"كافكا"، أن العالم عبارة عن متاهة بلا حدود، آتية من ميثولوجيا مجهولة. ويعبر "نابوكوف" في روايته "نار شاحبة"

---

(1) المرجع السابق، ص 67.
(2) محمد مفتاح، **المفاهيم معالم**، مرجع مذكور، ص 103.
(3) ميلان كونديرا، **فن الرواية**، مرجع مذكور، ص 8.
(4) المرجع السابق، ص 9.

Pale fire عن "اللا يقين incertainty الإبستيمولوجي المطلق"[1]. إن الذات في هذه الرواية تعرف أن شيئا ما يحدث، ولكنها لا تتمكن من معرفته، ولهذا الشك الإبستيمولوجي نتائج أنطولوجية، حيث تتأرجح الذات داخل الوجود وخارجه.

يمكن اعتبار اللا يقين الروائي الذي شخصه هؤلاء الروائيون، موازيا لمبدأ "اللا تأكد" الذي تم اكتشافه في الميكانيكا على يد "هاينزبرغ":

"إذا أردنا قياس موقع الجسيم بدقة تناقصت دقتنا في قياس سرعته، والعكس بالعكس. ويبين هاينزبرغ أن "اللا تأكد" في موقع الجسيم، مضروبا ب"اللا تأكد" في سرعته، مضروبا بكتلة الجسيم، لا يمكن إطلاقا أن يقل عن مقدار معين يعرف ب"ثابتة بلانك" Constante de Plank ومبدأ هاينزبرغ هو خاصية أساسية للكون لا يمكن الإفلات منها"[2].

المهم في مبدأ اللا تأكد هو النتائج الإبستيمولوجية المترتبة عنه، إذ لم يعد بإمكان العالم الميكانيكي التنبؤ بأي نتيجة محددة للمشاهدة، بل فقط بعدد من النتائج المحتملة. هذه الدلالات المرتبطة بالعجز وعدم القدرة على التنبؤ والحسم التي يتضمنها مبدأ اللا تأكد، هي التي يشخصها مفهوم "اللا يقين الروائي"، ويضفي عليها أبعادا أنطولوجية أكثر تعقيدا وتشظيا. إن "اللا يقين الروائي" هو المعادل المجازي لمبدأ "اللا تأكد" العلمي.

ويبين "بيير زيما" دور "الازدواج الدلالي" للشخصيات والأحداث والتلفظات في روايات "موزيل"، "كافكا"، "بروست" و"جويس"، في تحطيم "السببية السردية":

"فمن المشروع إذن افتراض أن السببية السردية تتزعزع في وضع يكون فيه من المستحيل تعريف "سمات الشخصية" والأحداث والأقوال بشكل أحادي المعنى... إنها تترك فريسة للازدواج القيمي"[3].

يشكل الازدواج الدلالي والقيمي مظهرا من مظاهر "اللا يقين" و"اللا تأكد". إن الأسئلة التقليدية: "ماذا سيفعل؟" و"كيف ستكون ردود فعله؟"، تستبدل في هذا

---

(1) **Brianm Mchale, Postmodernist Fiction,** London and New York, Routledge, 1989, p. 18.

(2) **سامي أبو شقرا، ما بعد الحداثة العلمية/التشظي، الكوارث، التشويش، الكاووس،** مرجع مذكور، ص 64.

(3) **بيير زيما، النقد الاجتماعي،** مرجع مذكور، ص 209.

العالم الروائي المزدوج بالأسئلة والإشكالات الوجودية: "من أنا؟"، "من هو؟"، "أين الواقع وأين الحقيقة؟"[1]. وإذا كانت الأسئلة التقليدية تفترض وحدة الذات واندماجها، فإن الإشكالات الوجودية تشهد على أزمة الذات والشك والعماء.

لم تقتصر تداعيات نظرية العماء على الرؤية الفكرية للروائيين، بل امتدت لتشمل الإبستيمولوجية المصطلحية للنقد والتنظير الروائيين، حيث نجد بعض المقاربات تستثمر مفاهيم نظرية العماء مثل الدينامية، النسبية، الانشطار، التشعب، التغير، التشويش، الكارثية، الاختلالات، الاختراقات، التوترات...

ويعتقد أحد الباحثين أن المدخل الملائم لقراءة النصوص الروائية المعقدة، لا يمكن أن يكون فعالا إلا في ضوء بعض مفاهيم نظرية العماء. يمثل هذا الموقف الأستاذ "أحمد اليبوري":

"وعلى هذا الأساس فإن المدخل الصحيح لقراءة نص بهذا الخصب والتعقيد، تتشابك مكوناته وتستثمر بطرق مختلفة ومخالفة للسائد، لا يمكن أن يكون إلا في إطار دينامية العلامات ممثلة بصفة خاصة في الكارثية والجنون... وانطلاقا من دينامية الأشكال والتي تستند إلى ضبط التشابكات والتشعبات والكوارث بدل التعادلات والبدائل والتضمينات"[2].

ويوضح السيميائي "كريزنسكي" الخاصية اللا خطية للتطور الروائي الذي يتقدم باتجاه حالات **"يتجاذبها التنافس، والتعالق، والتناقض أحيانا، والتكامل في الغالب. وإيقاع هذا التجاذب يخضع لصنفين من القيم الخلافية"**[3].

وبفعل هذه القيم الخلافية تتكسر الخطية، من خلال اشتغال صيغ التناص والسخرية والموازيات السردية التي تضعها موضع انشطار.

---

(1) **المرجع السابق**، ص 209.
(2) **أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي**، مرجع مذكور. ص 102-103.
(3) **فلاديمير كريزنسكي، من أجل سيميائية تعاقبية للرواية**، عرض عبد الحميد عقار، ضمن كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبي**، مرجع مذكور، ص 204.

فلسفة السرد عند بول ريكور

(الهوية السردية: بين الحكي الذي يعاش والحياة التي تحكى)[1]

الدكتور عبد الحق بلعابد[2]

عتبة الدخول:

في البدء كان السرد وكانت الفلسفة تفكر فيه، ناسجة لعوالمه البرزخية بين الواقعي والتخييلي؛ لهذا كان السرد بما هو أدب يمتزج بالفلسفة امتزاجا معقدا[3]، ولا يمكن ممارستها إلا بشكل قصيدة - بتعبير هايدغر-[4]، كما لا يمكن أن نمارسها إلا بشكلها السردي أيضا، لأن الأدب (السرد) مسكون بالفلسفة[5]، والفلسفة ساكنة في السرد، باعتبار الإنسان كائن سردي يريد جمع شتات مرايا هويته الخارجة من فضاء السردي إلى أرض الواقعي.

وبعد طول تأمل لم نجد خيرا من اجتهادات بول ريكور للاشتغال عليها لما لها من عمق فلسفي وتدبر معرفي لظاهرة السرد، فقد انخرط ريكور في السردي من بوابة التاريخي وهو يبحث في ثنائية الذاكرة والنسيان. لهذا أردنا أن نشتغل على مصطلح مركزي عند ريكور وهو الهوية السردية التي تسكن عالمين، عالم القارئ من جهة وعالم

---

(1) أصل هذا البحث المطور، ورقة علمية قدمت في ملتقى الهوية والسرد، التي نظمتها وحدة أبحاث السرديات، بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، في شهر أفريل 2012.

(2) أستاذ بجامعة الملك عبد العزيز -السعودية.

(3) بيار ماشيري، بم يفكر الأدب (تطبيقات في الفلسفة الأدبية)، ت: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، سنة 2009، بيروت، ص 22.

(4) المرجع نفسه، ص 19 وما بعدها.

(5) جان فرانسوا ماركيه، مرايا الهوية (الأدب المسكون بالفلسفة)، ت: كميل دغر، المنظمة العربية للترجمة، ط1، سنة 2005، بيروت، ص 13 وما بعدها.

النص من جهة ثانية تحتكمان فيهما إلى الواقعي من جهة وإلى تخييلي من جهة ثانية.
لينطلق ريكور في تحقيق ذلك من مقولة مهمة أن الحياة في سيرورتها سرد مستمر تبحث عن المطابقة مرة وعن الاختلاف مرات، وهذا ما سنحاول تبيّنه من خلال تتبع نظريته حول الهوية السردية وهي تشتغل في منطقة اللاتحديد بين التخييلي والتاريخي، وسنستشهد ببعض ما جاء في السرديات العربية.

1 – الزمن يخاطب ذاكرة الهوية ونسيان السرد:

كثيرا ما أكد ريكور في كتابه (الزمن والسرد)[1] على الشكل السردي للخطاب الذي يهب لمعضلة (الزمن) حلولا، تقود فيها الفكر إلى حدود أوسع لفهم البعد الزمني في شقيه الظاهراتي والكسمولوجي، بهذا "يتأهل السرد للإجابة عن إحراجات فينومينولوجية الزمن"[(2)]، لتعمل الوظيفة السردية على الوساطة بين الزمنين، لذا وجب علينا التوقف عند حدود كل من الهوية والسرد قصد الوصول إلى فهم زمنية الذات بين المحكي والمعيش:

1-1- في (ذاكرة) الهوية:

إنّ مفهوم (الهوية) من المفاهيم التي تتأبى عن التحديد لاختلافيتها وتلاقيتها بين حقول معرفية كثيرة (فلسفية، اجتماعية، نفسية، أنثروبولوجية، سيميائية..)[3]، فهي واقعة دائما في مفترق الصراعات المفاهيمية، لأنها تقال على معان متعددة بتعبير أرسطو[(4)]، فهي ساكنة بين: المشابهة/المغايرة، الفردي/الجمعي، الوحدة/

---

(1) بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، ج3، ت: سعيد الغانمي، مراجعة: جورج زيناتي، دار الجديد المتحدة، ط1، سنة 2006، بيروت – لبنان، ص 15-89.
- ينظر أيضا البحث المهم الخاص بإعادة قراءة الهوية السردية في المقاربات الاجتماعية:
Johan Michel, Narrativité, nrration, narratologie: du concept ricoerion d'identité narrative aux sciences sociales, Revue européenne des sciences sociales, Numéro XLI-125 (2003), Paris, pp. 125-142.

(2) حاتم الورفلي، بول ريكور.. الهوية والسرد، دار التنوير، ط1، سنة 2009، بيروت، لبنان، ص 11.

(3) Muriel Gilber, pour une critique psychanalytique de l'identité narrative, revue de théologie de philosophie, N° 138 (2006), Paris, pp. 329-341.

(4) فتحي المسكيني، الهوية والزمان (تأويلات فينومينولوجية لمسألة "النحن")، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، سنة 2001، ص 5.

الكثرة، الذاتية/الموضوعية... لهذا كثرت تعاريفها وسنختار بعض ما يفيد بحثنا.

فالهوية غالبا ما حددت ببساطة ردا عن سؤال (من أنت؟) لتحدد بذلك ما هيتك، فهي تحمل مظهران أساسيان لهوية الشخص: الأول اسمه الذي يميزه عن غيره من الناس، والثاني: الذي يشكل في الحقيقة ماهية المرء، والذي لا نملك كلمة دقيقة تصفه[(1)]، وهذا ما ذهب إليه أمين معلوف في هوياته القاتلة والمراوغة، فالهوية هي ما يسمى اصطلاحا "بطاقة الهوية" التي يدون فيها كافة المعلومات عن الشخص من الشهرة والاسم ومكان وتاريخ الميلاد وصورة وتعداد لبعض الصفات الجسدية وتوقيع وأحيانا بصمة الشخص لكي لا يلتبس مع هوية شخص آخر... فهويتي هي ما تجعلني غير متماثل مع أي شخص آخر[(2)]، وتعرفها إيفانيتش بأنها "الكلمة العادية التي ترمز إلى معنى ماهية الناس..."[(3)]، شارحة هذا التعريف من خلال التقاطبات التضمينية التي تعرفها المرجعيات البحثية للهوية:[(4)]

- الذات والشخص: وهذا ما ذهب إليه الأنثروبولوجيون
- الشخص أو القناع: وهذا معروف في الميثولوجيا الإغريقية، في أصل اللغة ثم لينسحب على أدبياتها، ليطوره علماء الاجتماع منهم أورفين غوفمان
- الفاعل/الذات، موضع الفاعل/الذات: وهذا من المفاهيم التي اشتغل عليها البنيويون الفرنسيون أمثال (ألتوسر، فوكو، بورديو)، إذ تعتبر الذات عندهم نتيجة لخطاب والمجال الاجتماعي الذي تتموضع فيه

وعليه فإن الهوية ما به يمكن للفرد أن يعرف نفسه في علاقته بالجماعة التي ينتمي إليها، والتي عن طريقها يتعرف عليه الآخرون باعتباره منتميا إليها، كما هي

---

(1) جون جوزيف، اللغة والهوية (قومية – إثنية – دينية)، ت: عبد النور خراقي، سلسلة عالم المعرفة، عدد 342، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، أغسطس 2007، ص 17-18.

(2) أمين معلوف، الهويات القاتلة (قراءات في الانتماء والعولمة)، دار ورد للطباعة والنشر، ط1، سنة 1999، سوريا، ص 13-14.

(3) جون جوزيف، اللغة والهوية (قومية – إثنية – دينية)، ، ص 27-28

(4) المرجع نفسه.

تجميع لعناصرها تاريخا وتراثا إبداعيا وطابعا مميزا لحياة الجماعة[1]، فالهوية تأتلف وتختلف مع الغيرية، إذ تستعمل للإشارة على مبدأ الدائم الذي يسمح للفرد بأن يبقى (هو هو)، وأن يستمر في كائنه عبر وجوده السردي على الرغم من التغيرات التي يسببها أو يعاينها[2].

ومن خطاب الهوية المبنيّ من خلال وجود الكائن السردي الساكن في عالم النص، يمكن أن نلج إلى خطاب النسيان المسكون بالسرد، لان اكتشاف الهوية مظهر من مظاهر التأويل عند القارئ الذي ربما وجد هويته في بطل الرواية[3].

1-2- في (نسيان) السرد:

لقد عرف السرد تعريفات كثيرة مثله مثل الهوية، وهذا بحسب وجهات النظر المقاربة له، وقد أخذ بول ريكور بكثير من هذه الطروحات السردية التي ناقشها موسعا فيها، مواجها كلا من طروحات "بروب، بارث، تودوروف، غريماس، جينيت، وغيرهم... في أجزاء كتابه العمدة (الزمان والسرد).

وبرجوعنا إلى مفهوم السرد، نجده قد صدر عن علم يبحث فيه وهو السرديات الذي له مرجعيات تاريخية ومعرفية تصعد به إلى فن الشعر عند أرسطو، ليصل إلى الدراسات اللسانية البنيوية مع الشكلانيين الروس الذين استفادوا من طروحات دي سوسير، واضعين بذلك أسس ومعايير التحليل السردي، خاصة فيما قدمه فلاديمير بروب، ليكون فاتحة لدارسين من أمثال غريماس في سيميائيته السردية، وج. جينيت في شعريته، وتودوروف وغيرهما...،[4] لتعرف السرديات مع هؤلاء

---

(1) حاتم الورفلي، بول ريكور.. الهوية والسرد، ص 43

(2) سعيد علوش، المعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، سنة 1985، بيروت، لبنان، ص 225.

- وللتوسع أكثر ينظر الكتاب المهم لفتحي المسكيني، الهوية والزمان (تأويلات فينومينولوجية لمسألة "النحن")، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، سنة 2001، خاصة المقدمة التي عقدها للفلسفة ومعاني الهوية.

(3) سعيد علوش، المعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 225.

(4) رولان بارت، التحليل النصي، ت: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، ط1، سنة 2009، سوريا، ص 23-24.

الأعلام اتجاهات كثيرة، أهمها السيميائيات السردية في مدرسة باريس بزعامة غريماس، الشعريات مع ج. جينيت...[1]

فالسرديات بالأساس تنظر في تحليل ميكانزمات الحكي (شفهيا كان أو مكتوبا)، لينقله إلى القارئ بوساطة فعل سردي هو السرد[2]، ويظهر هذا من خلال الحكي الذي يقوم على دعامتين:[3]

- أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة
- أن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة وتسمى سردا، ذلك أنّ القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل عام.

كما عرفه ج. جينيت في مشروعه الشعري إذ تناوله في القسم الثالث من أقسام الخطاب القصصي الذي سماه الصوت السردي القائم بفعل السرد،[4] وهذا الذي بنى عليه ريكور الهوية السردية التي تتمثل في ما ينقله الراوي/السارد من خلال الأصوات السردية المتعددة لهذا يفارق المؤلف[5].

فالسرد من هذه الناحية هو يروي الحكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها، ليميّز هذا المنظور بين فعل الكتابة الذي ينشئه الكاتب وهو فعل حقيقي واقعي من فعل السرد الذي ينجزه الراوي وهو فعل متخيل[6]، ليقيم السارد علاقة تواصلية بين ماضيه تذكرا، وحاضره معاناة، ومستقبله أملا وانعتاقا.

---

(1) مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، ط1، سنة 1989، الدار البيضاء، المغرب، ص 97.
- ينظر أيضا: والاس مارتن، نظريات السرد الحديث، ت: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة (المجلس الأعلى للثقافة)، ط1، سنة 1998، القاهرة.

(2) المرجع السابق.

(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1991، الدار البيضاء، المغرب، ص 45.

(4) مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، سنة 2010، تونس، ص 243.

(5) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 199، الدار البيضاء، المغرب، ص 55.

(6) مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص 243.

لهذا تبحث السرديات - كما أسلفنا - في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له، ولأن كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل هذه المكونات التي تبني لنا الكيفية التي تقدم بها الحكاية، فريكور يرى بأن الصوت السردي يجعل من الأثر متجها صوب القارئ الذي يؤوله ليبني عالمه السردي.

1-3- الزمن بين عبور الهوية وعبارة السرد:

بعد طول تدبر أوصلنا كلامنا عن الهوية إلى أنها عبور من الذاتية إلى الغيرية عبر مسافة زمنية/تاريخية، قصد إعادة تشكيل العبور إلى عبارة تخييلية يطلع بها القائم بالسرد، ذلك السارد الباحث عن صوته داخل أصوات متعددة واقعة بين المعيش الواقعي والمحكي التخييلي، وهذا ما انكب عليه ريكور في بحثه عن مشكلات الزمن والرواية/السرد وعلاقتهما بالتاريخ، ناظرا إلى الرواية باعتبارها طريقة في سرد الأحداث وكيف يتمفصل التاريخ مع التخييل، وهذا ما ظهر في قراءات ريكور لأعمال الفلاسفة والأدباء أمثال أرسطو وأوغسطين وفرجينيا وولف وبول ديمان ومارسيل بروست، وهذا ليحدد خاصية الزمن وكيفية اشتغاله وتقطعه من داخل الرواية/السرد، وكذلك كيفية تطوره بين الواقعة التاريخية والتخييل في اللحظة الزمنية المثبتة في الخطاب، وهذا ما ذهب إليه في جل كتابه العمدة (الزمان والسرد)، إذ بحث عن الارتباط الدلالي بين الوظيفة السردية والتجربة الإنسانية للزمن الظاهرة في (الحبكة)[1] بوصفها إعادة تشكيل للعالم الذي يتيح صياغة بنيات جديدة في التجربة[(2)].

إن الزمن الإنساني ليس مادة السرد أو الحكاية فقط، بل هو يعاش كتجربة متقطعة ومؤسس ضمن سرد يحكي تاريخا معينا، وهذا السرد كما يمكنه أن يكون تاريخيا تمكنه أن يكون تخييليا.

وعليه فالسرد هو دائما في ضيافة التاريخ والتخييل، فهناك تبادل دينامي بينهما، إذ تعد الرواية تاريخا في حاجة إلى معالم ومعايير تاريخية، والتاريخ لا يستغني عن

---

(1) بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، ج1، ت: سعيد الغانمي، مراجعة: جورج زيناتي، دار الجديد المتحدة، ط1، سنة 2006، بيروت لبنان، ص 63. وينظر أيضا ج1، 27- 61.

(2) محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2002، الدار البيضاء، المغرب، ص 80.

السرد/الرواية في تجميع أحداثه وإثبات علة حدوثه[1]، غير أنّ الرواية الأدبية بحسب ريكور تختلف عن الرواية اليومية من حيث أنها تلتحم مع الأفعال الاجتماعية المتشاكلة عبر فاعلية الحوار أو المحادثة، لكنها تخرج عن الحياة الاجتماعية لتدخل عالما آخر ينظر إلى تلك العلاقة الموجودة بين الأدب والحياة[2]، لأنّ الواقع مشغول بفعل السرد كما السرد منشغل بفعل القراءة من ذوات تقصد ذواتا أخرى اعترافا وانفتاحا[3]، ولهذا نستمد فهمنا لهويتنا من نشاط سردي[4].

2 - السرد في الحياة (تشكيل الهوية الشخصية):

يتابع بول ريكور طوال كتابه (الزمان والسرد) وبخاصة الجزء الثالث منه[5] أطروحته المهمة حول العلاقة التي تنتج بين السرد التاريخي والسرد التخييلي، وما هي التجربة التي تدمج هذين النوعين الرئيسيين من السرد طارحا سؤالا مهما وهو: أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولية بكثير حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها؟[6]، ألا تصبح "قصص الحياة" نفسها أكثر معقولية حين يطبق عليها الإنسان النماذج السردية أو "الحبكات" المستمدة من التاريخ والخيال؟

لهذا كانت الهوية السردية إعادة تشكيل للهوية الشخصية[7] وفهمها عبر هذا الوسيط التخييلي، غير أن هذه النتيجة المبدئية لن تتحقق إلاّ عبر تفكيك الجهاز المفاهيمي للهوية الشخصية التي تريد تسريد ذاتها المتصلة أو المنفصلة، لهذا يقول أمين معلوف وهو يبحث عن هويته وانتمائه بين معاناة الحياة ومغالاة الكتابة/السرد "علمتني حياة الكتابة أن أحذر الكلمات فتلك التي تبدو أكثرها شفافية هي في

---

(1) المرجع نفسه.

(2) نفسه، ص 81

(3) حاتم الورفلي، بول ريكور.. الهوية، ص 61

(4) المرجع نفسه ص 88

(5) بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، ج3، ص 153 وما بعدها.

(6) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 251

(7) لتحديد بعض معالم ومفاهيم الهوية الشخصية يمكن مراجعة تعريفاتها في فصل الهوية الشخصية، ضمن كتاب: ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ت: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، سنة 2007، بيروت، لبنان، ص 85 وما بعدها.

أغلب الأحيان أكثرها خيانة. أحد هؤلاء الأصدقاء المزيفين هو بالتحديد كلمة "هوية" فجميعنا نعتقد معرفة ما تعنيه هذه الكلمة ونستمر بالثقة بها حتى عندما تبدا هي بقول العكس بمكر"(1)

ليواجه ريكور هذه المعضلة بفهم وتفسير مسألة الهوية الشخصية (المطابقة) ومراتبها، التي تكون مرة مشابهة ومماثلة، ومرة مستمرة في الوجود، ومرة منقطعة، لينظر إليها أخيرا في سمتها الأساسية وهي سمة الدوام في الزمن التي تجابه التغير والغيرية/العددية، لتطرح دائما على الذات أو الذاتية سؤال (من) بدل سؤال (ماذا)[2]، ليخرج بها ريكور من المقولة الهايدغرية ثم الغادمرية الكائن في/مع العالم (الحياة) إلى الكائن في/مع السرد أي تعايش الحياة والسرد، لينطلق في تفكيك هذه المغالطة وهي (الحياة تعاش ولا تروى، والقصص تروى ولا تعاش)(3).

ليبدأ في الإجابة عن الشق الأول من المقولة كيف تعاش الحياة ولا تروى، ليفتش عنها في ما قبل سرديتها بتشغيل ما سماه الفهم السردي السابق عن سردية الحياة، والمنعقد بين الحياة والتجربة، لأن الحياة من حيث هي ظاهرة بيولوجية بعيدة عن التأويل المشغل لطاقة الخيال الذي يعد وسيطا فاعلا للدخول في السرد، وإذا كانت الحياة فعل شخص وهو يعاني فيها على حسب قول سقراط، سينتج عن هذه التجربة خليط من الفعل والعناء الناسج للحياة الذي يريد السرد محاكاتها بطرائقه التخييلية، وهنا يلتقي تعريف الحياة بتعريف السرد الذي قدمه أرسطو من أنه (محاكاة فعل ما)، وهنا بحث ريكور عن النقاط المساعدة لهذا الطرح فوجدها:(4)

---

(1) أمين معلوف، الهويات القاتلة (قراءات في الانتماء والعولمة)، دار ورد للطباعة والنشر، ط1، سنة 1999، سوريا، ص 13.

(2) بول ريكور، الذات عينها كآخر، ت: جورج زيناتي، منشورات المنظمة العربية للترجمة، ط1، سنة 2005، بيروت، لبنان، ص 67 و253.

(3) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 39.

(4) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 49.

- ينظر الكتاب المهم الذي راجع الجهاز المفاهيمي للهوية السردية عند ريكور وقد لها قراءات عديدة:

Regine Battiston, Lectures de l identite narrative (Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, W.G.Sebald), ed.Orizons, Paris, 2009.

أولا: في أول نقطة يرسو فيها الفهم السردي في التجربة الحية الظاهرة في بنية الفعل الإنساني والعناء، وهنا يظهر وجه الاختلاف بين الحياة الإنسانية والحيوات الأخرى للحيوان والجماد، أين يتكشف لنا فهم الفعل والعناء من خلال ضبط شبكة التفسيرات والمفاهيم التي تقدمها لنا اللغة الطبيعية أين نميز بين "الفعل" الإرادي و"الحركة" الجسدية و"السلوك" التشريحي النفسي، لنفهم بذلك ما تعنيه مفاهيم المشروع والهدف والوسيلة والظروف الذي سعت إليه سيميائيات الفعل، ونصنع شبكة مفاهيمية تتسم بالألفة بين الفعل الإنساني والحبكات القصصية، لنخطو بذلك خطوة نحو الفهم الموجه للفعل (العناء)، والوجه أيضا للسرد.

ثانيا: تتحدد النقطة الثانية في الفهم العملي الذي عملت الأنثروبولوجيا الثقافية على ترسيخه، فهو ذو مرجعية رمزية للميدان العملي وهنا يأخذ الأداء عدة مظاهر إما القدرة على الأداء أو المعرفة بكيفية الأداء، لينقل الفعل لفظا كان أو إشارة أو قانونا بوساطة رمزية التي ترد إما ضمنية أو صريحة، وهذه الرمزية الضمنية هي المشكلة عند الأنثروبولوجي "سياقا وصفيا" لأفعال معينة خاضعة لأعراف قابلة للتأويل كالإيماءات التي تقرأ أو تأوّل بحسب المجالات الثقافية للشعوب ليتشكل هذا الفعل كشبه نص قابل لقراءة رمزية تأويلية معينة، وهذا ما وسعته كلّ من السيميائيات الثقافية والسيميائيات الرمزية.

ثالثا: تركز على التعرف على مواطن السرد في حياتنا أو ما يسميه ريكور (بالخاصية ما قبل سردية للتجربة الإنسانية)، وهذا مبرر جدي للكلام عن الحياة بوصفها "نشاط وعناء بحثا عن السرد"، فلا يمكننا أن تستوعب الفعل بما جاء في النقطتين السابقتين من ألفة شبكة الأفعال المفهومية وبوساطاتها الرمزية، بل إنه يمتد بقدر ما يتعرف على ملامح الفعل الزمانية التي تستلزم السرد، وليس نتيجة المصادفة أو الخطأ أن نتحدث عن قصص تحدث لنا أو قصص نتورط فيها أو مجرد قصص حياة أو تلك القصص التي لم ترو من قبل، وقد عرفت هذه الفرضيات اعتراضا كثيرا لم يرفع إلا بتشغيل ما سماه ريكور بالخاصية ما قبل السردية للفعل الإنساني.

فالبحث عن الهوية الشخصية عند مريض نفسي هي ما يضمن لنا الاستمرار والتواصل بين القصص الممكنة أو الضمنية التي نرويها والقصة الصريحة التي نريد بناءها، ومنه فالقصة تجيب عن الإنساني والنتيجة الحتمية لهذا التحليل الوجودي للإنسان الواقع

في شراك القصص، لأنّ السرد مكون أساسي في بناء قصصنا التي لم ترو بعد، فحكاية قصصنا وفهمها ما هي إلا استمرار لهذه القصص التي لم ترو بعد وغير منطوقة، فالحياة التي نرويها نجد فيها جميع المكونات الأساسية لفعل السرد، فالحياة (المبتلاة بالعناء) بحسب مقولة سقراط هي حياة (تروى) بقدر ما تعاش، وهنا تتلاشى المغالطة السابقة.

3 - الحياة في السرد (إعادة تشكيل الهوية السردية):

لقد تعرض بول ريكور لمفهوم الهوية السردية الفاهمة للهوية الشخصية عبر وساطة الوظيفة السردية في نهاية كتابه (الزمان والسرد)[1]، وعاد إليها في كتابه المهم (الأنا عينها كآخر)[2]، لما حددها بذلك "النوع من الهوية الذي يكتسبها الناس من خلال وساطة الوظيفة السردية"[(3)]، وهو يحاول الدمج بين السرد التاريخي والسرد التخييلي - كما مر بنا سابقا- فالهوية السردية ذلك البرزخ الجامع بين السرديين من خلال فعل تأويل الذات وفهمها، وهذا سيجيب عن الشق الثاني من المقولة المغالطة وهي "أن القصص تروى ولا تعاش".

إذ ينظر ريكور للهوية السردية كتركيب مؤلف من محاجات وتحاليل تنظر للآثار عملا فنيا يبدأ نصا وينتهي فعلا، إنها هوية تفترض السرد بشكليه التاريخي والتخييلي في عملية جدلية تؤمن بإعادة تشكيل الفعل حكبا يرسم الأحداث تتميز باستدعاء النموذج الأرسطي في بناء (المحاكاة، الأسطورة، التطهير)، والرواية البروستية (الأدبية حجر بناء تراجيدي (التعابير، التراكيب، الدلالات)[4]، وهذا فمساءلة الهوية سرديا يمر عبر الجمع بين سرد تاريخي وسرد تخييلي ليتأخذ شكلا تأويليا يجعل من الحياة معاناة وجب أن تعاش ويرتهن فيه الزمن للسرد، إذ ليس له أن يكون إلا مرويات وذلك بنسج حبكات مختلفة وديناميكية يتفاعل فيها السرد والتاريخ[(5)]، وهذا يمكن للهوية السردية أن تحلّ معضلة الهوية الشخصية كما يرى ريكور.

---

(1) بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، ج3، ص 145 وما بعدها.
(2) بول ريكور، الذات عينها كآخر، ت: جورج زيناتي، منشورات المنظمة العربية للترجمة، ط1، سنة 2005، بيروت، لبنان، ص 252 وما بعدها
(3) المرجع نفسه.
(4) حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسرد، ص 58
(5) حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسرد، ص 79

وللإجابة عن هذه المسألة العويصة احتاج ريكور لمواجهة خصم صعب وهو (ديريك بارفت) صاحب كتاب (أسباب وأشخاص) عاقدا مقارنة بين الحالات المحيرة في الخيال العلمي والحالات الصعبة في الخيال الأدبي، وهو الموصل إلى التأويل السردي للهوية:[1]

أولا: يعتمد التخييل السردي على مكوناته السردية المعروفة (الزمن، المكان، الشخصية)، إذ تكون هذه الأخيرة - الشخصية- حاضرة جسديا لأنها كائنات تشبهنا تنفعل وتعاني وتموت تجود في العالم (بتعبير هايدغر) لا في كوكب آخر، وبهذا تفارق الخيال العلمي الذي يتخذ من الأحلام التكنولوجية مسلكا له، ومن اللاشخصية ما يساعد في بناء سرودها خاصة تركيزه على موضوع الدماغ والتجريب عليه وتشريحه، ليفارق هويته الشخصية المتعالية عن تجارب الأرضية، وهذا ما لا يحقق الشرط الوجودي الذي يضعه في حيز لا ممكن.

ثانيا: وهذه النقطة هزت ريكور هزا، لأن جميع التجارب الخيال العلمي تفتقر الذات الخاضعة لها إلى (العلاقات) أي للغيرية الممثلة بالشخص الآخر، وما يحضر عندها غير كلمات دماغي، الجراح التجريبي... على عكس التخييل السردي الذي يبني علاقات تفاعلية داخل الموقف السردي، وهذا ما بينه (غريماس) في ذلك الصراع الواقع بين برنامجين سرديين، وبهذا يؤلف السرد الخصائص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية[2].

ليتمكن ريكور من الرجوع إلى فهم كيف تروى القصص التي يعيدنا سردها إلى الحياة من خلال التفاعل الحاصل بين عالم النص وعالم القارئ[3]، وبهذا يتضح فعل القراءة من حيث هو فعل تأويل للفعل البشري باعتباره أثرا مفتوحا[4] لتحليل العوالم التخيلية.

---

(1) بول ريكور، الذات عينها كآخر، ص 276 وما بعدها.
- وينظر أيضا: سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 258.

(2) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 260

(3) بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، ج3، ص 135 وما بعدها.

(4) بول ريكور، من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، ت: محمد برادة، حسن بورقية، منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، سنة 2001، القاهرة، 152.

فالنص أمام فعل القراءة يصبح أثرا مفتوحا على كل ما هو متوقع من الآفاق، ما تطرح الذات من سؤال على جماليات السرد والكتابة عبر عوالم ممكنة ومتجددة في كل مرة من سياق إنتاجه، ليندرج ضمن سياقات أخرى[1]، هي سياقات التأويل والقراءة، ففي لحظة السرد ينحز القول كتابة نصية تكون في حاجة لازمة لقراءة محققة لجمالية الأثر الذي يتجاوز حدود الوقائع التاريخية نحو تشكيل لعالم من الأحوال والظروف وكذا الماهيات لمجموع شخوص علائقها مبنية من لدن نص مؤسس وتأويل له متجاوز[2]، فكما يقول ريكور" الأثر نتاج مشترك من النص والقراءة.. إن إعادة التشكيل هي فعل القراءة التي تستوجب برأيي توسطا حاسما لصالح قراء يبدؤون القراءة بأنفسهم"[3].

وبهذا يبتعد مفهوم النص عن المعنى البنيوي ذو المرجعية اللسانية الداعية للانغلاق والمحايثة وهو يخلق وساطاته المتعددة، وساطته مع العالم المحددة للمرجعية، ووساطته مع الإنسان المحددة لتواصلية، ووساطته مع نفسه المحددة للفهم الذاتي، غير أنّ المشكلة التأويلية تبدأ كما يتصورها ريكور مع مغادرة اللسانيات، ليعيد بناء ملامح لمرجعية غير وصفية، وملامح لتواصلية غير نفعية، وملامح لتأملية غير نرجسية[4]، فالتأويلية تريد أن ترسو في برازخ التشكيل من جهة (البعد الداخلي للنص)، وإعادة التشكيل من جهة أخرى (البعد الخارجي للنص)، لهذا فالحبكة (بالمفهوم الأرسطي) لا تبنى إلا بالعمل المشترك بين النص والقارئ.

ولما كان بول ريكور يرى أن السيرة الذاتية هي أبلغ تعبيرا عن إعادة تشكيل الهوية السردية للهوية الشخصية[5]، سنقدم مثالين مهمين هما رواية (العلامة)[6] لبنسالم حميش الذي يعيد فيها بناء الهوية الشخصية لابن خلدون من خلال هويته السردية المسكوت عنها في سيرته الذاتية، والمثال الآخر هو السيرة الذاتية لإدوارد سعيد

---

(1) حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، دار تينمل، ط1، سنة 1992، مراكش، المغرب، ص 47.
(2) حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسرد، 54-55.
(3) بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، ج3، ص 139 وما بعدها.
(4) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 48
(5) المرجع نفسه، ص 251.
(6) بنسالم حميش، رواية العلامة، دار الآداب، بيروت.

(خارج المكان)[1] التي يحاول بناء هويته الشخصية من خلال العقل الهووي الذي يتوسل بمسالك التخييل:

4- العلاقة بين الهوية التاريخية (المطابقة) والهوية السردية (المغايرة)[2]:

يمكننا أن نلاحظ تقاطع هوية خطابين، خطاب الرواية وخطاب التاريخ، لينتجان لنا خطابا ثالثا يحمل بداخله كلمة "الغير"، فالنص التاريخي نص وجّه في لحظة زمنية معيّنة إلى زمانه ومكانه، أي أنّه خطاب له سياقه ومحيطه الخاصين، الذي يجعل منه خطابا تاريخيا نظرا للسيرورة الزمنية، وبعيدا عن مقولات الدارسين بحداثة فكر ابن خلدون، فإن هذا الخطاب يمثل خطاب الآخر، أما النص الروائي فهو يتوجه كخطاب نحو زمانه ووجوده الأدبي بكلّ ما يميزه ويعطيه شكله الخاص وهو يمثل خطاب الأنا بمعنى الخطاب الحالي خطاب الرواية.

وهذا ما أحدث تقاطعات بين هوية النصين، أبرزت لنا اشتغالات جديدة، إذ قامت بتحويل النص التاريخي داخل نص الرواية، من حيث الكم والقيمة الممنوحة للشخصيات، وكذا التلاعب بمعطيات الزمن التاريخي، ليظهر هذا الاشتغال أهدافه وأسبابه التي لن تتأتى إلا من خلال القيام بعملية التأويل التي ستكشف لنا عن هذه التقاطعات في سياقاتها الداخلية والخارجية.

4-1- ابن خلدون السردي ينتقد ابن خلدون التاريخي:

إن أهم تأويل يمكن منحه لهذه الخطابات هو ذلك الخاص باستخدام كلمة ابن خلدون التاريخية من أجل نقدها، ويظهر ذلك متواترا في الفصل الأول من الرواية -الذي سنركز عليه كثيرا- الذي اعتمد على المعطى التاريخي اعتمادا مكثفا، حيث قامت الإملاءات التي دارت بين (حمو الحيحي وبين ابن خلدون في الرواية) بتدوين الانتقادات التي وجهها ابن خلدون السردي لابن خلدون التاريخي، وهي انتقادات مهمة على الصعيد الفكري الخاص بابن خلدون، سنركز على أهمها مع الإشارة إلى البعض الآخر:

---

(1) إدوارد سعيد، خارج المكان (سيرة ذاتية)، ت: فواز الطرابلسي، دار الآداب، ط1، سنة 2000، بيروت، لبنان.

(2) هذا المثال حول رواية العلاّمة مقتطف من بحث مطول سينشر حول العقل السردي وسرديات العمران في الرواية، وجدناه خادما لهذا البحث فأدرجناه.

4-2- علاقة ابن خلدون بسلطان الوقت:

على الرغم من أن فترة كتابة الرواية (أي الوقت الذي تغطيه الأحداث)، هو فترة انقطاع ابن خلدون عن خدمة سلاطين الوقت خاصة في المغرب، حيث أن استقراره بمصر جعله يتفرغ إلى التدريس والقضاء، إلاّ أن الرواية تسترجع تلك الفترات التي كانت العلاقة متينة بين ابن خلدون والحكام، ولقد جاءت انتقادات ابن خلدون السردي متماهية مع كلمة ابن خلدون التاريخي مما يجعل الإحساس بالنقد الموجه للتاريخ صعبا وغير ممكن التحديد، إلاّ بالعودة إلى هذا التاريخ نفسه، والذي يمضي بيقينية ولا يصرح بما صرحت به الرواية، يقول ابن خلدون السردي:

"في السياسة وشواغلها، كثيرة كانت أيضا معاطبي وزلاتي... وليس هذا ما أهجو به نفسي، بل ميلها إلى استهواء السلطة الملذوذة والطمع في المناصب الرفيعة، التي رأيت من هم دوني معرفة وكفاءة يبلغونها بالتسلط والزلفى وإحسان فنون الدسائس والسعايات. وهكذا استسهلت، وأنا في بلاط أبي عنان التفاهم مع ضيفه المعتقل أبي عبد الله أمير بجاية المخلوع على أن أيسر له فراره إلى إمارته وأقبل حجابته ما إن تتم له الأمور..."(1).

نجد بأنّ كلمة ابن خلدون التاريخي حاضرة، إذ نزعت من سياقها الأول كما وردت في (كتابه التعريف) لتجد نفسها معبأة في سياق آخر يغير معناها الأول، لتفيد في السياق الجديد إدانة هذا التصرف، فابن خلدون السردي يقوم بتحريف النص التاريخي بإدخال كلمته الخاصة وفكرته الخاصة على فكرة التاريخ، والسياق هو المحدد لهذا الانتقاد من خلال مؤشرات بعينها تقوم بتحديد مقصدية النص الجديد، أهمها في هذا المقطع قوله (ما أهجو به نفسي) حيث أن صيغة الحاضر تحيل على أنّ كلام الشخصية جديد مقارنة بالحدث التاريخي، كما أن النص كان قد صرح منذ البداية أنه بصدد تقييم أعماله السابقة في السياسة وشواغلها التي أوقعته في زلات كثيرة.

---

(1) رواية العلامة، ص 39.

4-3- متصوف ضد المتصوفة:

يقوم ابن خلدون السردي بتتبع زلات ابن خلدون التاريخي، ويقوم بانتقادها قصد تقويمها، ومن بين الزلات التي وقع فيها وهو الفتوى التي أشهرها ضد أكابر المتصوفة، ثم أراد أن يتبرأ منها سرديا، إذ يقول في الرواية:

"أما ذنبي البليغ، فقد اقترفته في بعض كلامي عن صوفية أبرار، لذا يحق لمن يقول إن رسالتي شفاء السائل عمل فج هزيل، محكوم باستجابة لدعوة سياسية إلى مناهضة فشو التصوف الشعبي والزوايا، وإلى تقرير شروط كل مريديه داخل حدود التعليم والتربية السنية السائدة. ومن أراد فهم سكوتي عن تلك الرسالة فليرى سببه في كوني أستصغر نتاجا كان وليد قضية سيئة الانطلاق. زاخرة بالمزايدات، قضية دفعتني في آخر المطاف إلى تشريع العنف في حق كتب صوفية من الأمهات، فأتيت بما لا يشرفني... ولا رجاء لي اليوم إلا أن يقدم كل قارئ لهذه الفتوى على تحريقها أو غسلها بالماء، حتى يمحو أثرها ويريحني من إثمها"[1].

إن المقطع المحذوف هنا هو ذلك المقطع المنتمي إلى التاريخ، من رسالته شفاء السائل، التي أفتى فيها بحرق كتب المتصوفة: "وأما حكم هذه الكتب المتضمنة لتلك العقائد المضلة، وما يوجد من نسخها بأيدي الناس مثل الفصوص والفتوحات المكية لابن عربي، والبد لابن السبعين، وخلع النعلين لابن قسي، فالحكم في هذه الكتب وأمثالها إذهاب أعيانها متى وجدت بالتحريق بالنار، والغسل بالماء، حتى يمحى أثر الكتابة، لما في ذلك من المصلحة العامة في الدين، بمحو العقائد المختلة، فيتعين على ولي الأمر إحراق هذه الكتب دفعا للمفسدة العامة، ويتعين على من كانت عنده التمكين منها للإحراق..".

نرى أنّ هذا النص التاريخي قد تدخل في كلمة الشخصية ولكن دون السياق الذي يجعل منه نص إفتاء قائم، بل نصا مطعونا في السياق الجديد استنادا إلى موقعه في كلام ابن خلدون السردي (أفتيت بما لا يشرفني)، إن صيغة الحاضر في الأفعال التي وردت في سياق النصوص التاريخية تدخل ضمن ما نسميه الإشارات السياقية التي تحدد طبيعة النص ومقاصده الجديدة، ويكمن أهم مؤشر هنا في قوله (ولا رجاء

---

(1) رواية العلامة، ص 38.

في اليوم إلا أن يقدم كل قارئ لمياه الفتوى على تحريفها، أو غسلها بالماء...)، وكلمة (اليوم) هنا تنتمي إلى الرواية مما يجعل السياق يتحدد بفترة غير فترة النص التاريخي، وهي فترة الإملاء أو بشكل أكثر تحديدا فترة الرواية لا فترة التاريخ.

4-4- مفهوم العصبية بين إصرار التاريخي وانتقاد السردي:

تنتقد الرواية على لسان ابن خلدون مفهوم العصبية والأهمية التي منحها إياها ابن خلدون في ترسيخ دعائم الملك، حيث خلص انطلاقا من قيام الملك دون عصبية إلى نتيجة تقلل من أثر العصبية على مسار الأحداث، يقول في الرواية:

"إذا كانت أرض الكنانة لا عصائب فيها وإنما هي راع ورعية، وكان أهاليها ليسو أقل ضيقا وانقباضا من سواهم في بلاد المغرب، فلا سبيل إذن إلى رد كل البلايا إلى العصبية، ولا على تعميم هذا الرد وحمله على دغم أو مسخ منطوق الوقائع"[1]. وبذلك تكون الرواية قد وصلت في نقدها للإرث الخلدوني إلى أهم النقاط الواردة فيه.

وبقدر ما في هذه الانتقادات من إدانة لهذا الفكر بقدر ما حملت في مواقع مختلفة دفاعا على الشخصية التاريخية، انطلاقا من أنه كان ابن عصره في زلاته وأخطائه "لا مكان لمن انتمى إلى زمن أفسد من السوس"[2]، وهو ما جعل موقفه متذبذبا يرتكز إلى شهادات تعبر عن عالم ينتقل من اقتناعه بمسائل مهمة على مستوى الثقافة والتعليم إلى تبني نقيض ذلك، وهو ما يمثل وجها من وجوه تهاونات ابن خلدون وانخراطه في عقلية عصره، إذ يمكن القول أن ابن خلدون تأثر بالسياق المتأزم، وهو سياق تطغى عليه حالات الانتكاس الاقتصادي من جهة، والكوارث السياسية والطبيعية من جهة أخرى، ونعلم على الإجمال أنه حيثما هيمن ذلك السياق وتجذر، فإنه يحدث الآثار السلبية المفقرة نفسها على الثقافة ومشتقاتها[3]، ومن ثمة يكون المسوغ الذي يمنحه خطاب الرواية مسوغا منطقيا يأخذ بعين الاعتبار متطلبات الفكر والنسق الثقافي المنتظم، وهو وإن كان تبريرا يزيل عن كاهل ابن

(1) رواية العلامة، ص 51.
(2) نفسه، ص 41.
(3) بنسالم حميش، الخلدونية في ضوء التاريخ، ص 30.

..ذون بعضا من زلاته ومزالقه، فهو يدين بشدة العصر الذي جاء فيه، والذي كان ..ن أفسد من السوس.

5-4- الشخصية المفهومية للعلامة:

إن رواية العلامة تجمع بين فلسفتين، فلسفة التاريخ، وفلسفة السرد، وبين سياقين سياق داخلي سردي وسياق خارجي تاريخي، وفي تلك المنطقة البرزخية بينهما نشأ الشخصية المفهومية للعلامة ابن خلدون من رماد التاريخ، لتبعث في جسد الرواية، فقد أشرنا من قبل أننا في هذه الرواية بين شخصيتين لابن خلدون شخصية تاريخية، وشخصية سردية، غير أنهما سويتا في شخصية مفهومية على اعتبار أنها "نوع من المعارضة الاسمية... وهي المفكرون والمفكرون فحسب، وسماتهم المشخصنة، إنما تلتقي تماما مع سماتهم النمذجية في الفكر، ومع سماتهم التكثيفية في المفاهيم..."[1] كما يعرفها (ج. دولوز)، بهذا فارقت الشخصية المفهومية لابن خلدون الشخصية التاريخية المستدعاة للرواية بكل وثوقيتها وصدقيتها، من حيث هي بتعبير فلستر "جزءا لا يتجزأ من المادة التاريخية، فإنها تقلل من حرية الفنان الروائي، إذ لا بد لهذه الشخصية من أن تحتفظ بالقدر المميّز لها بوصفها شخصية عاشت في حقبة زمنية معينة، وذلك حتى لا يكون ثمة تصادم وتنافر بين الشخصيتين، التاريخية عموما والروائية المأخوذة عنها"[2].

فعلى هذا الأساس فالشخصية المفهومية لابن خلدون في رواية العلامة، لها قابلية فكرية تعيد من خلالها تشكيل مفاهيمها التاريخية وأرضنتها في الزمان والمكان كما فعلها (الكاتب الضمني أو السارد العليم حميش في الروية من خلال ما كتبه عن ابن خلدون في سياقات خارجية)، وهذا لأن الشخصية المفهومية لا تظهر بالنسبة إلى ذاتها إلا نادرا أو تلميحا، فلا بد دائما من إعادة بنائها من قبل القارئ (مثلما فعل بنسالم حميش)، فسقراط أفلاطون ليس سقراط التاريخ، وديونيسوس نيتشه ليس

---

(1) جيل دولوز، فليكس غتاري، ما هي الفلسفة، ت: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي ببيروت، والمركز الثقافي العربي بالمغرب، ط1، سنة 1997، ص 78-79.

(2) فورستر، أركان الرواية، ت: موسى عاصي، جورس برس، ط1، سنة 1994، بيروت، ص 60.

ديونيسوس الأساطير الإغريقية، بل أصبحت هذه الشخصيات المفهومية جزءا منهم، فسقراط هو أفلاطون، ونيتشه هو ديونيسوس(1).

فإذا نظرنا في نظرنا إلى رواية العلاّمة فسنجدها تقف أمام شخصيتين شخصية ابنا خلدون التاريخ، وشخصية ابن خلدون السرد، وبينهما يسكن صوت متخفي يحرك في حواريتهما ويبني في الشخصية المفهومية لابن خلدون داخل تعددية صوتية، إذ نلاحظ أن التداخل بين نص العلاّمة وبين نص ابن خلدون التاريخي ولد هذه التعددية من حيث أنه جمع إليه صوتين على الأقل يتفاعلان مع بعضهما البعض، كما أنها أدرجت صوت ابن خلدون التاريخي في الرواية دون أن تفقده خصوصيته الخطابية من كونه تاريخ، غير أنها أكسبته خصوصية جديدة بانتمائه لنصها، وبهذا جاءت الشخصية المفهومية لتقرأ ذاتها التاريخية في عمومها وخصوصها (أي الجانب الإنساني من ابن خلدون المسكوت عنه) بقراءة تأويلية أوكلتها للقراءة التخييلية السردية، والمقاطع السردية التي استشهدنا بها لدليل على ذلك، وكل النص يصنع هذه الحوارية بين الشخصيتين التاريخية والروائية الصانعتان للشخصية المفهومية لابن خلدون.

5- برازخ الغربة المكانية:

يمتزج في السيرة الذاتية لإدوارد سعيد (خارج المكان)[2] الدنيوي التاريخي بالسردي التخييلي والذاكرة بالنسيان، فهو وإن عبر عن خارج المكان فكثيرا ما وجدناه داخل الأمكنة وهو يبني في تلك الهوية القصوى التي سماها ريكور الذات عينها كآخر لننحت من هذا الكائن الواقعي كائنا مفترضا نسميه (الأناآخر) وهو كائن مبنّين من اجتماع الأنا التواصلي والآخر التداولي متخذا من مبدأ العيش معا سبيلا حياتيا وتخييليا، يقول إدوارد سعيد في مفتتح سيرته "تخترع جميع العائلات آباءها وأبناءها وتمنح كل واحد منهم قصة وشخصية ومصيرا، بل تمنحه لغته الخاصة".

---

(1) جيل دولوز، فليكس غتاري، ما هي الفلسفة، ص 81.
(2) إدوارد سعيد، خارج المكان (سيرة ذاتية)، ت: فواز الطرابلسي، دار الآداب، ط1، سنة 2000، بيروت، لبنان.

إن القارئ للسيرة الذاتية لإدوارد سعيد سيقرأ سيرة قارئ دنيوي يستمع برهافة لكلام ذاته وهي تقول/تكتب ذاتها الخاصة، كاشفة عن تاريخها الخاص من خلال نصوص مرئية ولا مرئية في عتبات الأمكنة وعتمات الأزمنة.

لهذا فقد وعي إدوارد سعيد بأن كتابته لسيرته الذاتية هي عملية إنتاج لذاته من خلال الكتابة كونها مكان أمكنة الوجود، وهي أيضا فعالية تريد بواسطتها الذات نقش نفسها في برازخ المكان أو في مناطق اللاحسم اللاتحديد، أي في ذلك التوبوس الواقع بين الحد البلاغي السردي والحدود الجغرافية المؤذن باللاطمأنينة المكانية، تبدأ السيرة الذاتية لسعيد بالارتحال خارج المكان وداخل الأمكنة، فهي ترتحل عنه فيه، ليصبح اسمه مكان ساكن، ولغته مكان ممكن، وطنه/هويته مكان أمكن، فهذه الأمكنة الثلاث هي الصانعة للاطمأنينة الهوية الشخصية والسردية عند إدوارد سعيد:

5-1- الاسم الجريح والهوية المكلومة:

فاسمه أصبح بالنسبة إليه مكانا تحمله هويته المرتحلة، بتبعاته وقلقاته، فقد عاش سعيد قلقا أنطولوجيا من جراء اسمه الذي كان يرى فيه تنافرا لغويا وتناقضا أسريا أنهكه سنين حياته، فهو لم يعتد عليه إلا بعد خمسين سنة، فما من رابط بين ذلك الاسم الإنجليزي الأخرق الموضوع على ذلك الاسم العربي القح، لهذا كان يركز على الاسم العربي متجاوزا (إدوارد)، وأحيانا يعكس فيكون خارج المكان الاسمي وداخله في آن تبعا للظروف أو بلفظها بسرعة[1]، فهو ساكن بين حيرة الاسمين إدوارد؟ وسعيد؟ أي هو ساكن بين اللائين لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء (لا شرقي ولا غربي)، غير أن هذا الاسم القلق صير له مكانة في المجتمع الأمريكي.

5-2- اللغة وهوية الاختلاف:

إن اللغة مكان للممكنات المتوحدة والمتعددة، وهذا ما تجسده لغة إدوارد سعيد القلقة والمتوترة في هذه الاستضافات اللغوية بين لغة الأصل ولغة الوصل، فهو لا يدري أي لغة استهل بها صبيا أهي العربية أم الإنجليزية، ولا أيا منهما هي يقينا لغته

---

(1) إدوارد سعيد، خارج المكان (سيرة ذاتية)، ص 25-26.

الأولى، لأن اللغتان كانتا موجودتين دوما في حياته الواحدة ترجع صدى الأخرى[1]، فكل لغة تدعي الأولية وهي ليست فعلا اللغة الأولى، ويرد إدوارد هذه الحيرة اللغوية إلى أمه التي كانت تتحدث باللسانين، وهذا ما ترك فيه تأثرا عميقا، لأنه لما يكتب باللغة الإنجليزية لا يجد تلك التعبيرات الحميمية عن العم/ة، والخال/ة التي توجد في العربية، فكيف باستطاعته التعبير عن تجاربه العربية، بلغة غربية(الإنجليزية)، وعلى الرغم من علمه بالفوارق الموجودة بين اللغتين، والتي تتخذ شكلا توتريا حادا بين العالمين المختلفين، العالم الذي تنتمي إليه عائلته وطفولته العربية، والعالم الكولونيالي الذي تربى فيه، ثم حياته المهنية (معلما، وكاتبا).

فهو متنازع بين عالمين يشعرانه دائما بالغربة المزدوجة، فلا هو تمكن من السيطرة على حياته العربية في اللغة الإنجليزية، ولا حقق كليا في العربية ما حققه في الإنجليزية، لذا نلاحظ أنه لا يترجم تجاربه في المكان وحده، ولكن في لغة المكان ومكان اللغة (الكتابة القصوى) أيضا، فكل منا على حد قوله يعيش في لغة معينة، ويحاول أن يسرد تجاربا عاشها في لغة بواسطة ما تتنحه الممكنات اللغوية في لغة أخرى، وهي في هذه الارتحالات تبقى اللغة المنسية، آثارها على أرض المكان الأصلي الصافي كالأرجوحة اللغوية التي تنتظر طفلها القادم من أرض/مكان الغرب.

5-3- الوطن وبرازخ الهويات:

إن الوطن هو ذلك المكان الذي يجذبنا لنتمكن منه فيه، وهو دليل على انتمائنا الترابي، إلا أن إدوارد سعيد لم ينعم بهذا الانتماء، فهو كائن لا منتمي يعي تماما خلفيته الحياتية الغربية في المجتمع النيويوركي، وبأن لا مكان يعود إليه، فلم يعد باستطاعته العودة إلى فلسطين لعدد من الأسباب أهمها الأسباب السياسية، كما لم يعد تمكنته العودة إلى مصر التي ترعرع فيها، ولا إلى لبنان حيث عاشت أمه ومسقط رأس زوجته، فحياته عبارة عن سلسلة من الإنزياحات والارتحالات، فهو خارج المكان بالمغادرة، والوداع، والغربة، وداخل الأمكنة بالشوق، والحنين، والانتماء، فهو يقر بأن فلسطين هي دائما المكان الذي أسلم به تسليما، بما هو الوطن الذي أنتمي إليه[2].

---

(1) المرجع نفسه، ص 26.

(2) إدوارد سعيد، خارج المكان (سيرة ذاتية)، ص 45.

وهذه الارتحالات في خارج المكان وداخل الأمكنة، لم نستطع القبض على هويات إدوارد سعيد كائن الكينونة القصوى، الذي تتجاذبه هويات وثقافات كثيرة، أتحت لنا كائنا هو آخر في أناه، متحاورا مع كل الثقافات، متواجدا فيها بقوة إحساسه الدائم بأنه داخل هويته وخارجها في آن، ففي سيرته الذاتية أعاد قراءة حياته سرديا بما هي بحث عن الانعتاق والتحرر من قوالب الجامدة للعائلة والدين واللغة والقومية، لتتناغم بين ذاته العربية وذاته الأمريكية، هذه الذات الجديدة المتجددة الخارجة عن ذاته والمكتوبة/المنكتبة بأقصى ذاتها، هي صورة لشخصية مثقف غير تقليدي أراد أن يكونها إدوارد سعيد.

فالجديد في سيرته أنها إعادة تشكيل للهوية الشخصية بواسطة الهوية السردية، لتكشف عن إدوارد سعيد ذلك العربي الذي أدت ثقافته الغربية ويا لسخرية الأمر-كما يقول- إلى توكيد أصوله العربية، وإن تلك الثقافة إذ تلقي ظلال الشك على الفكرة القائلة بالهوية الأحادية تفتح الآفاق الرحبة أمام حوار الثقافات[1]، فقد فهم إدوار سعيد من قراءته القصوى لحياته المستعادة تخييليا/سرديا، أن المكان رحلة، واللغة راحلة، والحياة مرتحلة، والهويات لا يمكن فهمها إلا بالتعايش مع تاريخيتها من خلال تسريدها، وهذا يمكننا أن نكون مؤلفي لقصصنا وأبطالها في نفس الوقت[2]، ولكن لا يمكن أن مكون مؤلفي حياتنا، وهذا ما وعى به إدوارد سعيد منذ مقولته البدئية التي صدرنا بها.

6-عتبة الخروج:

وعليه فإن فعل القراءة الذي شغلناه في قراءتنا لهذه السيرة على مقتضيات ما جاء بها بول ريكور من إعادة تشكيل الهوية الشخصية بواسطة الهوية السردية، وبهذا تكتمل دائرة العمل الأدبي لتحول التأويل إلى دليل للقراءة بما فيه من مزايا قادرة على فهم النص وفق طرائق عديدة وضمن سياقات تاريخية متجددة، وهنا تحدث المصالحة التاريخية بين السرد والحياة، كون القراءة هي فن العيش مع الحياة متخيلة، وبهذا يمكن أن نبني نوعا من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق الهوية الشخصية، ليصل ريكور إلى النتيجة القائلة (أن القصص تروى لكنها أيضا "تعاش") على نحو متخيل.

---

(1) المرجع نفسه، ص 10.
(2) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 55.

السردية والسرديات؛
المفهوم والوظيفة

اليامين بن تومي[1]

فاتحة البوح:

إن الوقوف على حدٍّ للسَّرد غاية تجعل المطلوب بالمُحال الذي تشق له الرّقاب، فالسرد شقيق الطبيعة الأول، بل عُمق الإنسان، تلك المناجاة الداخلية التي جعلته مُشقّقا منها هو وصوته؛ حوارية لا متناهية في رحالة الذات التي تجعله أنا والآخر في آن واحد[*]، تلك المخلوقات التي تُعبّر عن وجه الإنسان في عوالمه الحكائية العميقة، مما يجعل أصل الإنسان كائنا حواريا تتعاظم داخله البنيات الحكائية، ليخرج الآخر كائنا مغايرا، وتنشأ العلاقات بين الكائن والأغيار، وبين الكائن والطبيعة، تلك التحاورية حدّدت التراسل الحكائي في الكون ليكون السرد محددا دقيقا لمتخلف الأشكال والبنيات التعاقدية بين الإنسان وغيره، ولعل هذا ما عبر عنه رولان بارت في قوله "وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا، حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة في كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب دون سرد فلكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية سرودها وهذه السرود تكون في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة..."[2] وعليه فقد

---

(1) باحث من الجزائر.

(*) إذا كان لزاما أن نعيد مفهمة الإنسان من كونه كائنا عاقلا أو ناطقا وجب القول أنه كائن حواري بالابتداء.

(2) رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة؛ مجموعة باحثين. كتاب طرائق التحليل السردي. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الطبعة الاولى الرباط 1992. ص 9.

وجد السرد مع اللحظة الأولى التي وجد فيها الإنسان، والسرديات بأشكالها هي التي جعلت العالم يرسم حدوده ويتفاعل مع تشقيقاته المختلفة، السرود الكبرى هي وحدها المتسبّبة في بعج النصوص الكبيرة باعتبارها فاعلا بشريا يضمن الديمومة والاستمرار، و ركز الأدوار الحضارية والاجتماعية التي رسمت معالم الحضارات والشعوب وليس هناك أمة خلت من السرد أو استنكفت عنه فهو القوة الخفية التي تحرك العالم(*). بل هو لاصق بها تلّعق بمجالسها وقصصها ومروياتها الشفوية المتوارثة كابرا عن كابر.

تأسيسا عليه؛ كان لزاما على الباحثين تحليل تلك المرويات لفهم البنى الأولية للإنسان، ومن ثمة فهم الحضارة في تجلياتها البنيوية المختلفة، فالوقوف على تلك المحكيات والمرويات يُمكّن الباحث من فهم الأنساق الكلية، والواجهة الخلفية التي تستقر خلف مُمكنات الخصوصية لكل حضارة على نحو ما فعل كلود ليفي شتراوس (1908) في دراساته المتنوعة[1]. بل ويمكننا القيام بتفنيد تلك المرويات التي تشكلت أوهاما في العقل التاريخي واتخذها الإنسان ذريعة ليُبرز رؤيته للعالم، من خلال جملة من الأوضاع التاريخية حين تختلط الرواية أو السرد بالسيطرة؛ تتشكل تلك الأخيرة

(*) ليس أدل على ذلك من السرديات الاستعمارية التي تستوطن الأراضي بحجة أو بأخرى، وما النصوص المؤسسة للأصوليات الإسلامية أو اليهودية أو النصرانية إلى دليل على حاكمية القصة في بناء الايديولوجيا وهذا ما ذهب إليه روجي غارودي في كتبه المختلفة توضح هذه الفكرة

ينظر: - روجي غارودي، الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية.

(1) تنطلق أنثروبولوجيا شتراوس من محاولة فهم الأنساق الكلية أو القاعدية للثقافة حيث درس أنظمة القرابة والأساطير وكذلك المجتمعات البدائية/الطوطمية. وتعتبر كلا من الأسطورة والموسيقى والفن تعتبر بالنسبة له لغات رمزية ودراسته في العموم ذات أصلين هي؛

- هناك نزوع من جانب الطبيعة اتجاه يعني من جانب الموضوع في اتجاه العلامة أو اللغة.
- حركة ثانية تسمح باكتشاف وإدراك الخصائص موضوع التي هي في العادة خفية ومستترة.

والملاحظ أن شتراوس عمل على اكتشاف السمات النوعية المميزة للفكر المتوحش وهو فكر يمتاز بالثبات/الطابع اللازمني وتقوم فلسفته على فكرة الثنائيات التي ركزها دي سوسير مثل: طبيعة/ثقافة، شعور/لاشعور، سحر/علم، بنية/ممارسة.

ينظر كلود ليفي شتراوس، الإناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي؛ الدار البيضاء/بيروت. الطبعة الأولى 1995.

وتصبح أصوليات يحتكم إليها في فصل النزاع أو إبقاءه كما قرر ذلك روجيه غارودي في "كتاباته عن الأصوليات الأسطورية والمرويات الكبيرة في الثقافات اليهودية والإسلام وحتى بالنسبة للغرب المعاصر.

لكن تحليل تلك المرويات نشأ في البداية كحاجة معرفية للتخلص من الدراسات التاريخية التي اتخمت البحث العلمي وجعلته يتقدم للأمام، فكان لزاما على الدرس الجديد أن يقصر مجال بحثه على تحليل النصوص ولاشيء غير النصوص، فالنص هو الذي يصنع العالم، تلك الضرورة المعرفية أعادت الأمور إلى نصابها، من مركزية دقيقة أن لا شيء خارج النص، والإنسان في جوهره كائن نصوصي. ومنذ الثورة التي أعلنها الشكلانيون الروس ودروس اللسانيات العامة التي جمعها طلبة دي سوسير سلكت الدراسات السردية الحديثة منحا أكثر تطورا، ولعل هذا ما عرضه لنا "ولاس مارتن" في كتابه المهم "نظريات السرد الحديثة" التي حاول أن يُخرِّج فيه تأثيرات الشكلانيين الروس في النقد السردي الأنقلوسكسوني فأسهب كثيرا في شرح تلك الموجهات الثقافية وفي توجيهها للسجالات النقدية بين النقاد حول فن الرواية. و أسهب كثيرا في عرض النظريات في محيطها التداولي بين 1945 إلى 1960 حيث كان نقاشه خصبا وفاعلا، يأتي الاهتمام بالرواية ليجعل الدرس السردي في مداه من جهة تطور الآليات التي تستقطب النص ذاته، حيث يتم الانتقال من "نظريات الرواية إلى نظريات السرد"[1]، ثم يحاول الناقد أن يعرض لأهم النظريات السردية التي ترسخت بفضل جهد عدد من جهود الدارسين أهمهم كلود بريمون وجريماس، وليفي شتراوس وتودوروف وبارت ومن قبل هؤلاء جميعا فلاديمير بروب ثم الشكلانيين الروس"[2] حيث يعد البحث الذي قام به فلاديمير بروب تأصيليا وخطوة مهمة في وضع منهجية جديدة وصارمة لتحليل القصص العجيبة في كتابه المتميز مورفولوجيا الحكاية 1928، وقام بروب بدراسة الحكايات العجيبة الروسية وتعتمد الدراسة أساسا على النظرة الهيكلية الوصفية، فالحكاية بنية مركبة،

---

(1) ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة مصر. 1998. ص 34.

(2) السيد ابراهيم، نظرية الرواية؛ دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة. دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة 1998. ص 16.

وعن طريق تقويضها يمكننا اكتشاف واستنباط العلاقات القائمة بين مختلف الوظائف.

1- النموذج الوظائفي لبروب؛ بداية التأسيس:

اعتمد بروب في دراسته القيمة على مفهوم الوظيفة التي تعني عنده: عمل الفاعل من جهة مساره في الحكاية. وعليه فهناك ملاحظتان يقدمهما لنا فلاديمير بروب:

- إن العناصر الثابتة الدائمة في القصة هي وظائف، الشخصيات، أيا كانت هذه الشخصيات وأيا كانت الطريقة التي تؤدي بها هذه الوظائف، فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة.
- إن عدد الوظائف التي تحتوي عليه القصة العجيبة محدود"[1]

وتحديد الوظيفة يكون في ثلاثة موجهات مبدئية:

- وصفا موجزا للفعل الذي تمثله.
- تعريفا موجزا قدر المستطاع.
- العلامة الاصطلاحية التي أسندنا إليه[2]. ثم بين تلك الوظائف التي لا يزيد عددها على إحدى وثلاثين وظيفة تبدأ بالرحيل وتنتهي بالتتويج، وتنقسم هذه الوظائف بحسب الإدماج المتكرر لها إلى سبعة دوائر:

1- حقل عمل المعتدي أو الشرير.
2- حقل عمل المانح أو المزود.
3- حقل عمل المساعد
4- حقل عمل الأميرة
5- حقل عمل الطالب
6- حقل عمل البطل
7- حقل عمل البطل المزيف[3].

---

(1) فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة. ترجمة: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو. نشر شراع للدراسات والنشر دمشق. 1996. ص 38.
(2) المرجع نفسه. ص 42.
(3) ج المرجع نفسه. ص 97/98.

2- في المفهوم؛ سرديات narratologie أم سردية narrativité:

إن هذا التأسيس البروبي عمل عمله في تخريج الإوليات إما تعليقا على النموذج، أو حذفا منه، أوزيادة عليه، وهنا بدأ يتراكب علم السرد الذي حدَّدهُ كلا من سعد البازعي وميجان الرويلي بأنه دراسة: "القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه ويعد أحد تعريفات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي شتراوس ثم تنامي هذه في أعمال البنيويين منهم البلغاري تزيفتنان تودوروف الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح ناراتولوجي علم السرد والفرنسي ألغردا جوليان غريماس والامريكي جيوالد برنس"[1]، وجاء في القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان أن تودوروف هو أول من اقترح هذا المصطلح سنة 1969 وذلك: "لتدريس علم لم يوجد بعد ألا هو وعلم القصة"[2] ثم يحاول القاموس أن يعطي تاريخا ومرجعية للأبحاث السردية عند أفلاطون ثم عند أرسطو، ثم يعطينا سلسلة من المفاهيم والدراسات التي تتجمع كلها في وحدة مميية واحدة وهي؛ علم السرد الذي يعرفه قائلا: "إن علم السرد، وإن كانت الشفهية موضوعه، إلا أنه يعطي لنفسه موضوعا ليس النصوص في ذاتها، ولكن نموذجا معينا من العلاقات التي تتجلى فيه والتي تحدده الطريقة السردية: لكي يعزل فإنه يحيد سمات النص الأخرى. ولذا يجب عليه إذن أن يكون غير مبال للتمييز بين نص أدبي ونص غير أدبي"[3].

وهذا ما يؤكده الباحث يوسف وغليسي حيث يجعل علم السرد فرعا من الشعرية فيما يحيل إليه لدى بعض النقاد ولكن مباحث علم السرد عرفت مماكة طويلة نتيجة اتساع الفترة الزمنية بين دروس بروب 1928و إعلان تودوروف 1969 جعل الأمر يخرج عن مصبه الأساسي نتيجة البحوث الكثيرة التي تناولت المصطلح حيث ظهر مصطلح آخر narrativité الذي يختلف كثيرا عن تأسيسات تودوروف،

---

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي؛ إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا. المركز الثقافي العربي الطبعة الثانية. 2000. ص 103.

(2) ازوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. ترجمة منذر عياشي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/بيروت. الطبعة الثانية 2007. ص 206.

(3) المرجع نفسه ص 210.

وهذا ما جعل جيرالد برنس يفرق بين المصطلح الذي اقترحه تودوروف فيقول هناك فرق بين narratologie علم السرد وبين narrativité السردية الذي لم يكتب له الذيوع، فبعض دارسي السرد يفرّقون بين مصطلحين على أساس أن الأول يطور نماذج نحوية تعتبر أساسا لبنية السرد وبين الأخير "السردية" الذي يستخدم النماذج النحوية لدراسة أنواع معينة من السرد[1] وعليه تجاوز: "علم السرد المعضلة التفسيرية التي كانت عليها وضعية قراءة النصوص فبدلا من تفسير النصوص يسعى علم السرد إلى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات، وهو بهذا يسعى إلى تحيق شرط علميته، أما النقطة الثانية فهي أن الدراسات السردية أسهمت في زعزعة بعض اليقينيات الأدبية القديمة"[2].

وعليه يمكن تخريج المصطلحين في نظر الباحثين ضمن هذه الخطاطة التي رسمها لنا يوسف وغليسي وهي كافية دقيقة من جهة الإحالة على تنقلات المصطلح واستخداماته الترجمية المختلفة بين دارسي السرد عموما[3]:

---

(1) جيرالد برنس، المصطلح السردي. ترجمة: عابد خزندار. المجلس الاعلى للثقافة القاهرة. 1987. ص ص 5. 6.

(2) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت/الدار البيضاء. الطبع الثانية 2000. ص 105.

(3) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف الجزائر/بيروت. الطبعة 2008. ص 286.

المرجع	Narrativité	narratologie	المصطلح
في الخطاب السردي: 11، 35	السردية	السردية	محمد ناصر العجيمي
مدخل إلى نظرية القصة: 231، 232	القصصية	نظرية القصة	المرزوقي وجميل شاكر
معجم مصطلحات نقد الرواية: 107	؟	السردية	لطيف زيتوني
ألف ليلة وليلة: 48 تحليلا لخطاب السردي 189، في نظرية الرواية: 130، 246	؟	السردانية علم السرد	عبد الملك مرتاض
ترجمة عودة إلى خطاب الحكاية، 245	السردية	السرديات	محمد معتصم
المصطلحات الأدبية الحديثة ص 60، ضمن معجم	؟	علم السرد، علم القص، علم الرواية	محمد عناني
مجلة اللسان العربي ع25، 85، ص 235	السردية	دراسة السرد	التهامي الراجحي الهاشمي
قاموس اللسانيات ص 201	السردية	المسردية	عبد السلام المسدي
هندسة المعنى: 17، 52	؟	التحليل السردي، علم السرد القصصي	قاسم المقداد
البطل الملحمي والبطل الضحية ص 02	؟	علم السرديات	عبد الحميد بورايو
قاموس مصطلحات التحليل السيميائي 121	السردية	؟	رشيد بن مالك
ترجمة مدخل لجامع النص لجنيت ط2، ص 98.	؟	فن السرد النظرية السردية	عبد الرحمان أيوب
ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي ص 85.	؟	السردلوجية	رشيد بنحدو
المتخيل السردي: 104، 146	؟	السردية، علم السرد السرديات	عبد الله إبراهيم
قال الراوي13، 14، 15	السردية الحكائية	السرديات	سعيد يقطين
ورد في اللغة الثانية، ص 178، 182.	؟	القصصيات	طريف شيخ أمين
اللغة الثانية، ص 179.	الساردية	؟	سعيد الغانمي
معجم اللسانية: 137.	؟	دراسة الرواية دراسة الحكاية	بسام بركة

3- السيميائيات السردية عند غريماس:

نلحظ أن النموذج البروبي الوظائفي مارس تأثيرا واسعا في النظريات السردية المعاصرة من بينهم كلود ليفي شتراوس، ويبدو أن البحث عن الأنساق المعقولة ومحاولة تخليص العلوم الإنسانية من الترسبات الميتافيزيقية جعل كلود ليفي شتراوس يُفيد كثيرا من مناهج علوم اللسان التي أرسي دعائمها دي سوسير، وأثبتت بمزيد من الدقة والعلمية ولكن نماذج ليست لغوية بالشكل الأكمل بقدر ما هي نماذج رياضية: "والواقع أن ليفي شتراوس قد عرف كيف يكشف في صميم الأنظمة الاجتماعية المتعددة للقرابة أو صلة الرحم بنيات جبرية structure alrigues تتألف من شبكات أو مجاميع من التحولات استعان في صياغتها على نحو رياضي ببعض المناهج الرياضية التي استعارها من كل من فايل d. well وجيبلو g. th. guilboud. وعلى الرغم أن تحليل ليفي شتراوس ذاع صيته خصوصا في دراسته لأنظمة القرابة، الأسطورة والمجتمعات البدائية إلا أنه يؤخذ عليه عدم الصرامة المنهجية وافتقار لكفاءة النماذج[1]... فإن التحليل يتميز بأنه أبرز أهمية لاستكشاف العلاقات الحاصلة بين عناصر النص بشكل منظم، والأهم من ذلك من ذلك يتميز بأنه قدم عجالة للشروط التركيبية العامة التي ينبغي أن تتوافر في النصوص حتى تنتمي إلى نوع type محدد، هذا المخزون استفاد غريماس في تقويم عمله الذي كان أكثر رسوخا ودقة ووضوحا، والذي ركز على الخطاب السردي حيث حاول أن يجعل بنية الجملة مشاكلة لحبكة النص، لذلك كان غريماس شأنه في ذلك شأن بروب للبحث عن نحو للرواية يقوم على عدد محدود من المبادئ تتولد الأقاصيص، والمنحى العام لسردية غريماس فهي ذات تحصيل حسابي، ويبسط محمد ناصر العجيمي جزء مفصليا من نظريته في كتابه "في الخطاب السردي" حيث يعرف غريماس السردية بقوله: "تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشاكل - ألسنيا-جعله من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع، ولقد استخلص غريماس من خلال نموذجه التحليلي الذي ينطلق من خطاطة تحليلية ترتكز على استجلاء العناصر

---

(1) ينظر رشيد بن مالك، السيميائية؛ الأصول، القواعد، والتاريخ. كتاب مترجم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. الأردن. الطبعة الأولى 2008.
جان كلود كوكي، مدرسة باريس. ترجمة رشيد بن مالك. دار الغرب للنشر والتوزيع

التكرارية أو المعانيمية ضمن دراسة عميقة ومستفيضة في استخلاص البنى السطحية والعميقة للنص حيث تستقرأ الدلالية الغريماسية إلى مستويين:

أ- مستوى سطحي يتشعب بدوره إلى مكونين

- مكون سردي ويقوم على تتبع سلسلة التغييرات الطارئة على حالة الفواعل

- مكون تصويري أو بياني ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته

ب- مستوى عميق ويختص بدراسة البنية العميقة استنادا إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى."(1)

هذا الجهد الغريماسي هو الذي بات يعرف في الدوائر النقدية بالسيميائية السردية sémantique structurale ولقد أعطى رشيد بن مالك في قاموسه "مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص" تحديدا للسردية يقول: "يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية"(2).

يعرف غريماس السردية narrativivité بقوله أنها "مداهمة اللامتواصل في إنجازه الخطابي، حينما يأتي الحديث عن حياة عن قصة وعن فرد أو عن ثقافة، هي مداهمة المتضمنة حالات تتخللها تحويلات هذا ما يسمح بالقول في مرحلة أولى أننا بالإمكان وصف السردية في شكل الملفوظات للفعل تصيب ملفوظات الحالة، هذه الأخيرة التي تضمن للفواعل وجودها السيميائي في صلتها بموضوعات القيمة"(3).

نجد أن غريماس قد تأثر بجملة من الموجهات الكبرى منها:

- مدرسة جنيف، من خلال البحوث التي قدمها فرديناند دي سوسير من خلال الإشارات المختلفة للفروق بين اللغة/الكلام/اللسان حيث

---

(1) محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي؛ نظرية قريماس. الدار العربية للكتاب. 1993، ص ص 31، 35.

(2) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص/دار الحكمة، ط1، الجزائر 2000. ص 121.

(3) نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر ص 31.

ركز دي سوسير على جملة من الميزات العامة للغة في تصوره أنه:

1- اللغة موضوع شكلي ولكونها شكلا ولاما هيئة فإنها ذات طبيعة متجانسة وقبلى للتحليل.

2- اللغة موضوع دلالي وهندسة أشكال محملة بالمعنى

3- اللغة موضوع اجتماعي تحدد طبيعة نظام الاجتماعي[1]

و استفاد غريماس كذلك من مدرسة كوبنهاقن الوجهود التي تركها هيسلف حيث أعطي أولوية للشكل على حساب اللسان، وكذلك استفاد من الدراسات التي قدمتها حقلة براغ ممثلة في أقطابها رومان ياكبسون وأندري مارتيني وتروبتزكوي حيث حصرت أبحاثها في مجال الفونولوجيا أو علم الأصوات، ونلمح أن غريماس يتصور أن مفهوم الشعرية متضمن في المعني وهو مرادف عنده لمفهوم الأدبية le terme poétique donné comme synonyme de littéraire[2].

وهنا نجد أن غريماس عمل على تمثل نموذجية بروب حيث استبدل مفهوم الوظيفة بمفهوم أكثر تقنية للملفوظ السردي، وهنا تعرفنا على مفهوم الوحدة السردية التي من خاصيتها صيغتها الاستبدالية[3] فالوحدة لا تتحدد إلا من خلال الوحدات والانفصالات بين الملفوظات السردية ذاتها، وهذا ما يسمح لنا بدراسة الثنائيات التقعيدية في النص من خلال دراسة حركة أو مسار البطل والبطل المزيف.

وهذا ما يحدد في المنتهي البرنامج السردي من خلال تحصيل شفاف لذات الحالة، وذات الفعل، وعليه فسيميائيات الفعل تنطلق من إنجاز الذات لفعلها، وفاعليتها في المسار السردي من خلال جملة من الاصطلاحات الضرورية تمثل عُدّة الباحث التحليلية مثل: القدرة، الكفاءة، القدرة، الإنجاز، الرغبة... هذه التشاكلات تقودنا إلى استخلاص مبني النص وحركة المعنى الداخلي في شكل استخلاص منطقي يسميه غريماس "المربع السيميائي" و يقوم المربع على جملة من العلاقات المركزية هي:

---

(1) جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس ترجمة رشيد بم مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 27.

(2) Gérard dessons; introduction a la poétique, approche des théories de la littérature. Edition paris. Dunod 1995. p 165

(3) نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية ص 29.

- علاقة التناقض
- علاقة التضاد
- علاقة التضاد التحتي
- علاقة التضمين(1).

ولعل هذا ما جعل غريماس يهدف إلى أن تصبح السرديات: "علما كليا ما دامت تهتم بالبنيات الحكائية في إطارها الشكلي غير المحدد، والمعبر عنها سيميائيا بالبنية السطحية قصد الكشف عن اللغة الباطنة المتفق على تسميتها بالبنية العميقة"(2).

وهنا نشير إلى أن قيمة التحليل السيميائي تكمن في تتبع الوصلات والفصلات التي تشكل قيمة التحويلات الكبرى التي تربط الفاعل بموضوع القيمة وهنا ترتسم جملة البرامج العاملية.

وعليه يمكننا القول أن سيميائيات غريماس تشكل بحق دفعا قويا للدراسات السردية التي تحاول دراسة النص وترتيب أنساقه الداخلية والخارجية ولكن موت غريماس حال دون لمّ شتات هذا المخزون النظري والمصطلحي(3).

(1) للتوسع أكثر ينظر: رشيد بن مالك؛ قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 23، 24، 25، 26، 27. و ينظر كذلك بعض كتب غريماس:
- maupassant; la sémiotique du texte exercies pratiques. seuil. paris. 1976.
- Du sens; essais sémiotiques. seuil paris.
- Sémantique structule; recherche de methode; paris 1966.

(2) نادية بوشفرة، المرجع السابق، ص 29.

(3) لمزيد من التدقيق في الموضوع ينظر رشيد بن مالك/مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر الجزائر 2000.

فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ
هرمينوسيا الزمن والمحكي عند بول ريكور

عبد الله بريمي[1]

تقديم:

إن كل تجربة إنسانية، هي في العمق تجربة لسانية، لذا فالإنسان لا يتعرف على نفسه إلاّ من خلال السيرورة التأويلية التي تقوم بدور الوسيط بين الذات وذاتها من جهة، وبينها وبين العالم من جهة أخرى. ذلك أن فهم عالم العلامات، هو الوسيلة الجوهرية لفهم الذات وإدراك جوهرها الإنساني، وفي الواقع لن يكون هناك إنتاج معنى وتداوله، لو لم تكن العلامات الأداة التوسطية التي بفضلها تبحث الذات الإنسانية على تحديد موقعها وإبراز كينونتها.

إن العلاقة بين الرغبة في الكينونة والرمزية تعني أن طريق معرفة وإدراك الذات بواسطة الذات، أو عن طريق الوعي في أبعاده الحرفية هو طريق قصير، وليس هناك من طريق مفتوح سوى الطريق الطويل الخاص بتأويل العلامات. وهذه هي الفرضية التي يدافع عنها ريكور في مشروعه الهرمينوسي، وهي الفرضية التي يطلق عليها «التفكير المجسد؛ أي الكوجيتو الذي يجعل من عالم العلامات وسيطا»[2]. ويمكن اختصار هذا المشروع في صيغتين أساسيتين هما: «الرمز يبعث على التفكير»[3] و«التفسير أكثر يؤدي إلى فهم أحسن»[4]

---

(1) باحث من المغرب.

(2) Paul Ricoeur: Le Conflit des interprétations; Ed; Seuil; Paris; 1969Col, L'ordre Philosophique p. 260

(3) Ibid; p. 284

(4) Paul Ricoeur: **Du Texte à L'action; Essais d'herméneutique; II. Collection Esprit Seuil; 1986.**; p. 22

فأما الصيغة الأولى فتختصر جيدا فلسفة ريكور في الإرادة، وأما الثانية فتشرع الباب أمام التصارع أحيانا، والتفاعل أحيانا أخرى بين مقاربتين هرمينوسيتين هما: التفسير الذي يرتبط بحقل العلوم الطبيعية، والتأويل الذي لا يقترب من الملاحظة التجريبية، ولكنه يسير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص؛ أي الطريق الذي يقتضي من القارئ معرفة موسوعية ونزوعا استكشافيا يتجاوز البنيات السطحية أوالمعرفة المباشرة للنص. وهذا يتطلّب إعادة تنظيم العمل استنادا إلى علاقات جديدة مبنية وفق ما يستدعيه التداول الرمزي للكائنات والأشياء. ولقد عمل ريكور على التوفيق بين المقاربتين (المقاربة الطبيعية والمقاربة الهرمينوسية)، لأن التفسير والفهم ينتميان معا إلى فعل القراءة، والقراءة هي الفعّالية الجدلية التي تجمع بين هذين الموقفين بوصفها استعادة للمعنى وامتلاكا له، إذ «لا يكوّن الفهم والتفسير قطبي علاقة إقصاء، إنما لحظات نسبية لسيرورة مركّبة يمكن أن نسميها تأويلا»[1].

إن بناء فلسفة للذات والوجود معا، لا يمكن أن يستقيم إلاّ بالعودة إلى الرمز، باعتباره تعبيرا لسانيا يملك معنى مزدوجا، «فمن خلال الرمز كذلك، وداخله، استطاع الإنسان تنظيم تجاربه الحياتية في انفصال عن العالم. وهذا ما جنبه التيه في اللحظة وحماه من الانغماس داخل عالم بلا أفق ولا ماض ولا مستقبل ضمن الأبعاد المباشرة لـ "الهنا" و"الآن"»[2]. ومهمّة التوقف عند الرمز ليس فقط كشف معناه الباطن، بل محاولة اكتشاف كلّ ما فيه من ثراء وسموّ التجربة الإنسانية؛ أي اكتشاف العالم الذي يحيلنا إليه، بعد أن نكون قد كشفنا عن كلّ القوى الخفية التي كانت كامنة داخله. وبعبارة أخرى، إن ريكور لا يتابع الأنطولوجيا بشكل مباشر، إنما يتوخى بلوغ الوجود عن طريق الرموز والدلالات؛ فبما أن كل أنواع الفهم الأنطولوجي لا بدّ أن يعبّر عنها باللسان، إذن فكل الأبحاث الظاهراتية التي تصبو إلى بلوغ فهم الوجود، لا بدّ لها من دلالات؛ وبالتالي فالهرمينوسيا ليست سوى علم الدلالات.

يظهر، من خلال هذا، أن ريكور إذ يتطرق في هرمينوسيته لأنطولوجيا الفهم، فلأنها تمثل الهدف الأسمى، فهو لا يهدف إلى التحليل المباشر لماهية الفهم، إنما

---

(1) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit p. 162.

(2) Jean Molino: Interpréter in L'interprétation des textes; ED; Minuit1989; p. 32.

ينطلق من طريق طويل هو التدقيق في أدوات التأويل وآلياته، ليلتقي من خلاله نظرة إجمالية على أنطولوجيا الفهم. وبعبارة أخرى، يحاول ريكور تأسيس هذا الفهم على اكتشاف المستويات الدلالية والرمزية للغة التي تتيح للذات فهم نص من النصوص انطلاقا من رؤية معينة للحياة.

زيادة على ذلك، فإن هذه الذات في ضوء قراءة ريكور لفرويد وماركس ونيتشه "سادة الشك" الثلاثة، حسب عباراته، لم تعد أمرا يقينيا، بل غدت أمرا مفترضا واحتمالا، والوعي غدا وهما زائفا، ولا تكتشف الأنا عن نفسها، إلا من خلال الحركة الهرمينوسية داخل خطاب اللغة، حيث إن الوعي بوصفه وعيا زائفا «يقول شيئا آخر غير ما يقوله ويعتقد أنه يقوله»[1]. وبعبارة أخرى، ترمي الهرمينوسيا هنا إلى إزالة الوهم عن الرمزية من خلال كشف القوى المختفية داخلها. والذات تبدأ من اللغة لأنها هي التي تشيد مسألة المعنى. وحيث إن كل فهم يعبر عن نفسه أوّلا ودائما في اللغة.

إن إعطاء ريكور أهمية خاصة للذات كان نتيجة اقتناعه الراسخ بأن المعرفة المباشرة اليقينية كما أرادها ديكارت وهوسرل من بعده لم تعد ممكنة، ولعلّ أكبر سلاح استخدمه في حقل التوسط بالعلامات والنصوص، نظريته في الخطاب التي استقاها من اللساني إميل بنفنيست Benveniste، ثم استثماره الواعي لنظرية الأفعال اللغوية التي أخذها عن فلاسفة اللغة العادية خاصة سورل Searle وأوستين Austin من خلال تركيزه على الأبعاد التداولية للخطاب.

فالخطاب حدث يقوم على وحدات مختلفة؛ فإذا كانت اللغة عبارة عن نسق من العلامات؛ أي العلامات الصوتية والمعجمية، فإن الوحدة الحقيقية للغة – حين نتكلمها، أي حين نحققها وننجزهابالفعل – هي استعمالنا لجمل بأكملها، وبالتالي فإن الجملة هي الوحدة الحقيقية للخطاب الذي قد يكون كتابة أو شفهياً. «إن لسانيات الجملة هي التي تدعم جدل الحدث والمعنى، الذي تنطلق منه نظريتنا، أي نظرية النص»[2].

ولا يتبدّى النشاط الهرمينوسي عند ريكور حصريا، في مقاربة النصوص، بل هو أيضا نشاط للأفعال والممارسات. وبعبارة أخرى، يمكن للفعل حسب ريكور أن يفهم

(1) Paul Ricoeur: Le Conflit des interprétations; op.cit; p. 171 ,

(2) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 103

بوصفه نصا، وبالمقابل يمكن للنص أن يُدرك بوصفه فعلا وممارسة. والنص والفعل هما موضوعا الهرمينوسيا

بناء على ما سبق، فإن أيّ تعامل مع تجربة المعنى توليدا وتأويلا، لا يمكن أن يتم في غياب وسائط ملموسة، يتعلق الأمر عند ريكور، بالنصوص سواء كانت مكتوبة أو شفهية أوكلّ الوقائع الدالّة؛ «فلا وجود للمعنى إلا من خلال استثماره في وقائع مادية قابلة للإدراك والمعاينة. قد يتعلق الأمر بالنصوص المكتوبة أو الشفهية، كما قد يتعلق الأمر بما ينتجه الإنسان من وقائع عبر جسده وطقوسه، كما قد يكون ذلك باديا من خلال الأشياء التي يودعها الإنسان قيما دلالية تسجل امتداده في ما يوجد خارجه. إن الدلالة لا تكترث للمادة الحاملة لها، وهذا معناه أن التجربة الإنسانية كلية وتحتاج، لكي تكشف عن نفسها، إلى مواد تعبيرية بالغة الغنى والتنوع»[1]. ذلك أن الأصل في الإمساك بالدلالات لا يمكن أن يكون من طبيعة تجريدية؛ فالمجرد عامّ ويتميز بالكلية الدلالية التي تخرج من حسابها كل التقطيعات والتمفصلات الدلالية التي تولّد الثقافي والرمزي.

إن الإمساك بالدلالة، لا يكون إلاّ من طبيعة الملموس والمحقق لأنه هو الذي يغني التجربة الهرمينوسية ويعطيها أبعادها وتلويناتها الثقافية والإيديولوجية. إنه يخصصها ويشخصها، وهذا ما يتبدىّ من خلال تصور ريكور للزمن والسرد؛ باعتبار السرد آلية التوسط الموضوعي بين عالم القيم المجردة وتحققاتها في الفعل الإنساني.

1 – السرد والزمن والتجربة الإنسانية

إن السرد في تعريفاته الأكثر بداهة، هو تجربة زمنية مدركة من خلال فعل تمثيل. ذلك أننا «لا نستطيع صياغة حدود الزمنية من خلال خطاب ظاهراتي مباشر، فالزمنية تشترط توسط الخطاب غير المباشر الذي يوفره السرد»[2]. بمعنى آخر، إن الأصل في الإمساك بالدلالات لا يمكن أن يكون من طبيعة تجريدية فالمجرد عام

(1) سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن الطبعة الأولى 2003، ص 145/146.

(2) Paul Ricoeur: Temps et récit, III le temps raconté, éd Seuil, Paris (Col L'ordre Philosophique) 1985, P: 435.

ويتميز بالكلية الدلالية التي تخرج من حسابها كل التقطيعات والتمفصلات الدلالية التي تولِّد الثقافي والرمزي.

لذا فإن محاولة التفكير في المجرد لا يمكن أن تتم إلا من خلال أشكال مجسدة مرئية تمنحه تلوينا خاصا؛ لأن التجسيد هو المدخل الرئيسي نحو خلق سلسلة من الأنساق التي تقوم بتنظيم مجموعة من القيم في قوالب محددة. والمعنى بكل تمنّعاته الذي يُسنَد لهذه القيم لا يمكن أن يدرك بصورة فعلية إلا من خلال تحقق هذه القيم وتجسيدها في أدوار، أو وظائف، أو مؤسسات تخرج هذه القيم من تجريديتها وتمنحها وجها مشخصا، وذلك بإعطائها مضمونا وصبّها في وعاء يتم من خلاله تحديد السياق أو التلوينات الثقافية التي تخصص هذه القيم وتخرجها من لا زمنيتها المطلقة إلى زمن ومكان محددين.

إن التحول من النظام القيمي العام والمجرد، إلى التحقق الخاص لا يمكن أن يتم إلاّ باعتماد سلسلة من القواعد والأنساق، التي يتم بها تحيين القيم داخل سياق محدد. ولا يتم هذا التحول عن طريق الصدفة، بل هو تحول محكوم باستراتيجية تنظر إلى الدلالة بوصفها سيرورة تداولية يتحكم فيها محفلا الإنتاج والتلقي.

«والحدث شكل مرئي، لذا وجب النظر إليه باعتباره الممرّ الضروري الذي تفترضه الأفكار لكي تشق طريقها إلى الناس. فهؤلاء لا يلتقطون في التجربة المحسوسة مفاهيم مجردة، بل يتعرفون على وقائع هي سبيلهم الوحيد لتمثل المفهوم على شكل سلوك فعلي أو محتمل. وتلك هي إحدى الوظائف الرئيسة للسرد: التخلص من التفكير المجرد من خلال صبه في وعاء الحدث الزمني. وعبر الحدث يغتني المجرد وتزداد المساحات التي يعطيها اتساعا»[1].

إن الإمساك بالدلالة، لا يكون إلاّ من طبيعة الملموس والمحقق لأنه هو الذي يغني التجربة التأويلية ويعطيها أبعادها وتلويناتها الثقافية. إنه يخصصها ويشخصها في نصوص مكتوبة أو منطوقة أو واقعة أو شكل ثقافي ما؛ لأن التجربة الإنسانية كلية وتحتاج لكي تكشف عن نفسها إلى مواد تعبيرية بالغة الغنى والتنوع. وهذا ما تبدّى

---

(1) سعيد بنكراد: "التأويل، التعيين والتعدد ولانهائية الدلالات". جريدة العلم الثقافي السبت 24 يونيو 2004.

لنا من خلال تصور ريكور للسرد باعتباره آلية التوسط؛ إذ من خلاله تستطيع الذات تحويل أحكام وحقائق مجردة إلى كيانات مجسدة أو سلوكات محسوسة، «لأننا لا نفهم ذواتنا إلاّ بخفايا علامات البشرية المبثوثة في الآثار الثقافية. فماذا كنّا سنعرف عن الحب والكراهية عن المشاعر الأخلاقية، وبصفة عامة عن كل ما نسميه ذاتا لو لم يتم التعبير عن كل هذا في اللغة ولم تتم مفصلته والإفصاح عنه بواسطة الأدب؟»[1].

وهو ما يتضح كذلك من خلال تعريف ريكور للزمن، «فالزمن لا يمكن أن يكون إلاّ محكيا، ولا وجود لزمن خارج تجربة إنسانية تعبّر عن نفسها من خلال فعل وردّ فعل، أي يجب أن تكون منظمة في الممارسة الإنسانية لا خارجها. لذلك فالوجود الوحيد الممكن هو الوجود المشخص، أما التجريد فهو يشير إلى حالات افتراضية يتطلبها الإجراء المنهجي، إلا أنها لا تشكل حالة يقاس من خلالها الوجود الإنساني باعتباره بؤرة للتنويعات الثقافية»[2].

إن هذا التصور لمفهومي السرد والزمن يضعنا أمام التساؤل الآتي:

إلى أي حدّ يمكننا أن نُمعن في الافتراض بأن الزمن لا يصير إنسانيا إلاّ عندما يصير محكيا؟ وكيف ندرك أن المرور بالمحكي هو ارتقاء بزمن الكون إلى زمن الإنسان؟

من بين القضايا التي حظيت باهتمام ريكور كثيرا - والتي استهلّ بها كتابه "من النص إلى الفعل "- اهتمامه بالوظيفة السردية، وصلتها بأبحاثه السابقة عن الاستعارة، والتحليل النفسي، والرمزية، ثم انطلاقه نحو الافتراضات النظرية والمنهجية التي يرتكز عليها بحثه حتى يصل إلى التقاليد الظاهراتية والتأويلية التي يرتبط بها. حيث توضح أعماله المخصصة للوظيفة السردية القول بوجود وحدة وظيفية بين الصيغ والأجناس السردية المتعددة، على أساس «أن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتمفصل والموضح من لدن فعل الحكي في جميع أشكاله، إنما هو الطابع الزمني. فكل ما نحكيه يحدث في الزمن، ويستغرق زمنا ويجري زمنيا. وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى.

---

(1) Paul Ricoeur: **Du Texte à L'action; op.cit. p; 116** ,

(2) سعيد بنكراد: "مات ريكور عاشت التأويلية"، ملحق فكر وإبداع جريدة الإتحاد الاشتراكي الجمعة 3 يونيو 2005، العدد: 7952..

ويمكن لأيّ سيرورة زمنية ألاّ يُعترف لها بهذه الصفة إلاّ بقدر ما هي قابلة للحكي بطريقة أو بأخرى»[1].

فالزمن مبني على شكل حكاية، والذات - عند ريكور - لا تدرك نفسها إلا عبر رمز وحكاية؛ أي على نحو غير مباشر، عبر علامات هي رموز ونصوص، أي عبر وسيط لغوي. لهذا يرى أن إعادة التصوير أو التشكيل التي يقوم بها السرد تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية؛ ونقصد بذلك أن الذات لا تدرك ولا تعي ذاتها انطلاقا مما توفره الواقعة في أبعادها التعيينية والأولى، بل بطريقة تستطيع معها الذات التخلص من المطلق والعام للتوغل في الخاص والثقافي. أي من خلال انزياح العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استناداً إلى سيرورات رمزية توسطية تنتج دائما وأساسا الفعل، ومن ضمنها السرد. فهناك ارتباط دالّ بين الوظيفة السّردية والتجربة الإنسانية؛ ووفق هذه الأطروحة «فإن الزمن يصير إنسانيا في الحدود فقط التي يتمفصل فيها بطريقة سردية»[2].

إن السرد من هذا المنظور يمنح الأشياء أبعادا تزيحها عن دوائر النفعية والمباشرية إلى ما يشكّل عمقا دلاليا وأداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية؛ «فبفضل بنية الحكايات التي تحكي ما حدث في "ذلك الزمن" يتحدد اتجاه تجربتنا، أي يصبح لها امتدادا زمنيا، له بداية وله نهاية، ويشحن حاضرنا بذاكرة وأمل»[3].

وتعدّ الحبكة القصصية طريقة في إعطاء الذات الإنسانية المفككة باستمرار شكلا محققا وصورة ملائمة لكافة تجاربها. إن الحبكة بمعنى آخر خطاطة تخييلية تساعدنا على التأليف بين مجموعة من الملابسات والقصود والدوافع والخلاصات غير المرغوب فيها واللقاءات والشدائد والانفراجات والنجاح والفشل والسعادة[4]. إنها، وفق هذا التصور، تشكيل وصياغة لتجربتنا في هذه الحياة، كما أن«كل تصوير سردي يتضمّن بالضرورة إعادة تشكيل لتجربتنا الزمنية»[5].

(1) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 12

(2) Paul Ricoeur:Temps et récit I; L'intrigue et le récit historique, Seuil; Paris1983; (Col L'ordre Philosophique); p. 7

(3) Paul Ricoeur:De l'interprétation; Essai Sur Freud; Seuil 1965; p. 49

(4) Paul Ricoeur: Entretien avec le Monde; ED. La Découverte1984; p. 168

(5) Paul Ricoeur:Temps et Récit I; L'intrigue et le récit historique; Coll .L'ordre Philosophique Seuil Paris1983; p. 7

فإذا كانت التجربة المعيشة متضاربة في أساسها، فإن السرد والقص عامة يجلب لها التوافق ويمنحها صيغا وأشكال تعبيرية تنظمها في قوالب وتعطيها انسجاما حقيقيا. فالسرد ليس فقط صيغة تصويرية وتمثيلية للحياة يعمل على إعادة إنتاجها، بل هو إنتاج وابتكار وتوليد دلالي. إنه يستعير من الحياة، ولكنه يحوّلها وهو يقوم بهذا التحويل عن طريق الحبكة لذلك يفضل ريكور استعمال بناء الحبكةmise en intrigue باعتباره مفهوما يسعى إلى تحويل الأحداث والوقائع إلى قصة، ويسعى كذلك إلى التأليف بين عناصر متنافرة في حالاتها وأهدافها وآفاقها غير المتوقعة.

لاشك أن الحبكة تهتم بالتركيب والتأليف بين العناصر المتنافرة، لكنها بهذا الفعل ألا تعكس ذلك النشاط الذي تنطوي عليه الحياة؟ ألم تكن الحياة نفسها في واقع الأمر تأليفا بين المتنافرات؟

إن الإنسان لا يصل دائما إلى تحقيق مبتغاه وفي نوع التأليف الذي يرغب أن تكون به حياته، لكن ما هو أساسي هو أن تجربتنا الزمنية ستظل تجربة كلية فاقدة لأشكالها دون سرد يقوم بمفصلتها ويعطيها أبعادها الثقافية والتاريخية، «إن معنى الحياة الإنسانية الواقعية، سواء أكانت للأفراد أم للجماعات، هو معنى الحبكات... و الحياة ذات المعنى هي الحياة التي تتوق إلى تماسك قصة ذات حبكة. ويتصور الفاعلون التاريخيون حياتهم، وهم يتطلعون إلى الأمام، على أنها قصص ذات حبكات»[1].

فالسرد، هنا، طريقة في رصد الحياة وابتكار مناطق داخلها والكشف عن حالات وتحولات الكائنات داخلها. إنه إنتاج والإنتاج معناه الخروج من الدائرة المحدودة والضيقة للوصف الموضوعي إلى ما يحيل على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات البانية لسياقاتها الخاصة. وهو صيغة لوعينا بالزمن وعدم إدراك هذه الحقيقة «سيفوّت علينا فرصة معرفة أن التفسير التاريخي مرتبط بالفهم السردي»[2]. كما أنه هو الذي يعطي

---

(1) هايدن وايت "ميتافيزيقا السردية" ضمن الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1999، الدار البيضاء، ص 193/192.

(2) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 15

الزمن كافة تحققاته «والحبكات التي نبتدعها تسعفنا على أن نشخص تجربتنا الزمنية المضطربة الفاقدة للشكل والبكماء في حدّها الأقصى»[1] «وإن الوظيفة المرجعية للحبكة تكمن داخل قدرة التخييل على تشخيص التجربة الزمنية شبه الخرساء».[2] من ثم فالسرد باعتباره وسيطا موضوعيا يوفر معرفة للذات عبر تأويلها، إنه يوفر لها وجودا رمزيا تتخيل به وجودها. كما أن وجودنا لا يمكن أن ينفصل عن المعنى الذي نعطيه لأنفسنا. فعبر حكينا لقصصنا الخاصة نعطي لأنفسنا هوية. فأن نفهم الكائن الذي هو نحن على نحو جوهري، أو أن نسعى لفهم الحوادث الإنسانية وتعليلها، كل هذا لا يتم إلا من خلال حكي قصة. فالحياة سلسلة من المتواليات السردية أو كما قال ريكور تروى الحياة ويعاش السرد. حيث يمثل السرد لديه منزلة أنطولوجية، ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم. إنه فعلا وسيلة استكشاف أنطولوجية لعلاقتنا بالموجودات وبالوجود. والسرد هنا يتجاوز دلالته التقنية التي تحصره في أشكال السرد التخييلي المعهودة كالرواية والقصة والمقامة... ليعبّر عن مفهوم أنطولوجي أوسع بما ينطوي عليه من فعالية تحكم كل ما يحدث في الزمن، ويتعاقب فيه وينتظم داخله وفق صيغة معينة. والسرد، بهذا المعنى، ليس هو قرين الوجود فحسب، بل هو الشرط الضروري لهذا الوجود، وذلك من حيث هو تعبير عن شكل الوجود في العالم، وطريقة التموضع في الزمن. هذا الوجود مشروط باللغة باعتبارها وسيطا للفعل الإدراكي، حيث لا يمكن فهم الوجود الإنساني وإمكانات الفعل الإنساني إلا من خلال تحليل الرموز والنصوص التي تشهد على ذلك الوجود. إن هذه الإمكانات لا تستقي مشروعيتها ومعقوليتها إلا عبر السرود ومحكيات الحياة. إذ يقوم السرد بإعادة نسج العالم المتخيل وتوزيعه داخل الحبكة، وهو أمر يشبه فهم الواقع، «فللخيال القدرة على "قول" الواقع وفي إطار الخيال السردي على وجه التحديد، على قول الممارسة الواقعية إلى حدّ أن النص يستهدف قصديا أفق واقع جديد يمكن أن نسميه عالما. ويتخلل عالم النص هذا الفعل الواقعي لكي يضفي عليه تصورا جديدا، أو إذا صحّ القول، لكي يحوّل صورته».[3]

---

(1) Ibid; p. 17

(2) Ibid; p. 17

(3) بول ريكور: ورد في كتاب: الوجود والزمان والسرد، مرجع مذكور ص 81.

فمن خلال القصص والتواريخ نحصل على دليل الممكنات الإنسانية. فماهية الإنسان، حسب ريكور، تتحدد بقراءة القصص والتواريخ التي تبرز كامل نطاق الإمكانات الإنسانية؛ وبدلا من تصوير الأدب الخيالي كمجرد نتاج للوهم، يصر ريكور على إظهار أن الأخيلة لا تشير إلى الواقع فقط، بل "تقوله" فعلا. فالأعمال الخيالية لا تقل واقعية عن الأشياء التي تقوم بتمثيلها. فالتخييل تكثيف للواقع باشتراعه عالما ممكنا يستطيع التقاطع مع عالم القارئ. ومن رأي ريكور، «فإن الخطاب السردي لا يعكس فقط، أو يدوّن تدوينا سلبيا وحسب، عالما مصنوعا سلفا، بل ينشئ المادة المعطاة في الإدراك والتأمل ويطوّعها ويخلق منها شيئا جديدا، تماما مثلما يطوّع الفاعلون الإنسانيون أفعالهم ويحوّلونها إلى صيغ متميزة من الحياة التاريخية خارج العالم الذي يرثونه بوصفه الماضي الذي عاشوه»[1].

والنص السردي مهما كان النوع الذي يتمظهر فيه سواء كان أسطورة أو قصة أو رواية ينطوي على أفقين: أفق التجربة وهو أفق يتجه نحو الماضي ولا بدّ أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع وهو الأفق المستقبلي الذي يعيد به النص السردي، إنتاج أحلامه وتصوراته وخيالاته. ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها.

هكذا نتبين أن السردية تسلسل زمني، ماضٍ وحاضر ومستقبل، وأن البنية السردية بنية حركية، أي هي النظام الزمني الفعلي والمحقق. وفعل الحكي في عمل ريكور يعدّ وسيطا بين الوجود والزمن حيث أن كل ما يحكى هو بمثابة هيكل أو خطاطة فنية تخلق وتبدع الأشكال والصور للزمن الإنساني الفاقد لشكله. فالحياة ذات المعنى هي الحياة التي تتوق إلى تماسك قصة ذات حبكة. والحبكة هي الوحدة السردية التي تجعل من الكلّ المتنافر شيئا واضحا ومنسجما ومفهوما بلغة ريكور[2]، «ومفاهيم كالحدث والحبكة والوظيفة السردية والتخييل، السردي مجتمعة لها علاقة بتحويل الزمن من متصل غير دال إلى حالة يمثل فيها الزمن ضمن وعاء القيم المشخصة في وقائع إنسانية ألفها القارئ واطمأن إليها»[3].

---

(1) هايدن وايت "ميتافيزيقا السردية" ضمن الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور، ص 200.

(2) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 15

(3) سعيد بنگراد: "مات ريكور عاشت التأويلية" مرجع مذكور.

هذا الاطمئنان يعني امتلاك الذات القارئة أفق عالم ضمني يحتوي على الأفعال والأحداث والشخصيات. والخلاصة ينتمي القارئ إلى أفق تجربة العمل في الخيال، وإلى فعله أو فعلها الواقعي.

إن أفق التوقع وأفق التجربة يواجه باستمرار أحدهما الآخر، ويندمجان بعضهما البعض. وبهذه النظرة نستطيع التحدث عن اندماج الآفاق المؤدي إلى فهم النص.

إن المسافة بين السرد والحياة تتلاشى وتختفي لدى بول ريكور، من منطلق أن القراءة تعدّ طريقة للعيش في البنية الخيالية للنص الإبداعي، وبهذا المعنى يذهب بول ريكور إلى أن القصص تروى، ولكنها أيضا تعاش على نحو متخيل.

«لقد صار بإمكاننا، في هذه المرحلة من التحليل، أن نمسك بالكيفية التي يصطلح فيها السرد والحياة، لأن القراءة نفسها هي أصلا طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، وبهذا المعنى يمكننا القول إن القصص تروى، ولكنها أيضا تعاش على نحو متخيل».[1] إننا نعيشها لأنها تتضمن إعادة صياغة تجربتنا الزمنية - الكلية والبكماء - في الوجود بفعل التخييل. «والتخييل السردي يحاكي الفعل البشري من خلال مساهمته في إعادة تشكيل وصياغة بنياته وأبعاده بحسب التشخيص المتخيل للحبكة. والتخييل يملك هذه القدرة على إعادة صنع الواقع العملي في الحدود التي يستهدف فيها النص أفقا جديدا للواقع أسميناه عالما».[2] ويمكن تحديد التأويل، ليس بوصفه بحثا في النوايا النفسية المختفية وراء النص، بل بالأحرى بوصفه تفسيرا للوجود في العالم المعروض في النص.

ما يجب تأويله في النص هو العالم المقترح الذي يمكن للذات أن تسكنه وفيه تطلق العنان لإمكاناتها الخاصة في إدراك الأشياء والممكنات. يقول ريكور: «كلّما انحرف الخيال عمّا نسميه بالواقع، في اللغة والنظرة العاديين، ازداد اقترابا من قلب الواقع، الذي ليس هو بعالم الموضوعات المتضاربة، بل العالم الذي قُذفنا إليه عند ميلادنا قذفا، ونحاول فيه أن ننظّم أنفسنا باشتراع ممكناتنا الداخلة عليه لكي، نعيش ونسكن فيه»[3].

---

(1) بول ريكور: "الحياة بحثا عن السرد" ضمن الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور ص 49/48.

(2) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 23

(3) بول ريكور: ورد في كتاب: الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور، ص 83.

هنا يكون التأويل عصب الحياة الإنسانية وقطبها الأساسي، لأن الحياة ليست إلا شكلا نفعيا بيولوجيا إذا خلت من التأويل الذي يلعب فيه السرد والخيال دور الوسيط أثناء محاكاة فعل الإنسان ومعاناته التي تشكل لحمة الحياة، ومنه يتم سرد الحياة بطريقة رمزية.

لذلك اعتبر أرسطو «السرد محاكاة فعل ما».[1] والمحاكاة لا تعيد نسخ الفعل بل تنتج وتبتكر أفعالا جديدة. لهذا يتميز الفعل الإنساني عن غيره من باقي الكائنات، بامتلاكه القدرة على التعبير والمفهمة المستمدين من اللغة، وهو ما يسميه ريكور بدلالة الفعل. ويتبدّى هذا الفعل في أرقى صوره في العلاقة التي ينسجها السرد مع الحياة «وإذا صحّ أن الخيال لا يكتمل إلا بالحياة، وأن الحياة لا تفهم إلا من خلال القصص التي نرويها عنها، إذن فالحياة المبتلاة بالعناء بمعنى الكلمة الذي استعرناه من سقراط، هي حياة "تروى" ».[2]

إن الفرضية التي يودّ ريكور، دائما، الدفاع عنها، يمكن صياغتها على النحو الآتي: هناك علاقة جوهرية بين فعالية سرد قصة ما وبين الطبيعة الزمنية للتجربة الإنسانية، هذه العلاقة ليست عرضية بل تمثل شكلا ثقافيا ضروريا، بحيث يصير الزمن إنسانيا، فيصاغ بصيغة سردية، ويكتنز السرد بمعناه الكامل حيث يصبح شرطا أساسيا للوجود الزمني. لذلك اعتبر ريكور فرضية «القصص تروى ولا تعاش، والحياة تعاش ولا تروى»[3] مجرد مغالطة، لأن عملية بناء الحياة في السرد شيء ممكن، من حيث هو «تفاعل بين عالم النص وعالم القارئ. هكذا يصير فعل القراءة اللحظة الحاسمة في التحليل بكامله. فعليها ترتكز قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ».[4]

وحين يتيح السرد الفرصة لريكور بأن يفكّر بالزمن والخيال معا، فإنه يوفّر له الاستراتيجية اللازمة لوصف "الممكن". لأننا من خلال قراءة القصص والتواريخ نتعلّم ما "الممكن" إنسانيا.

---

(1) Paul Ricoeur: Temps et Récit I; op.cit; p. 70

(2) بول ريكور: "الحياة بحثا عن السرد"، ضمن الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور ص 53/52.

(3) المرجع نفسه، ص 39. أنظر كذلك: Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 15.

(4) بول ريكور: "الحياة بحثا عن السرد" مرجع مذكور ص 46.

هكذا يكون "الممكن" مكوّنا أساسيا في فهم وتأويل الذات. ولن يكون في مقدورنا، حسب ريكور، فهم الوجود الإنساني وإمكاناته الذاتية إلاّ من خلال وسيط دلالي يبرّر هذا الوجود ويشترعه أو يشهد عليه. وتعدّ القصص والتواريخ من بين آليات فهم وإدراك الوجود والذات معا.

2- التاريخي والسردي والإيديولوجي

تتمثل المرجعية المشتركة بين التاريخ والسرد في العمق الزمني للتجربة الإنسانية التي تظل فاقدة للشكل وبكماء وخرساء، وما تحدثه الحبكة السردية هو أنها تسعفنا على توضيح تلك التجربة الحية، وعلى تشخيص تجربتنا الزمنية المضطربة، من خلال السرد التخييلي أو التاريخي.

ويربط ريكور بين الحبكة التخييلية والحبكة التاريخية، فهو يرى أن التاريخ هو شكل متطور عن الفن الحكائي وكلاهما يشبعان إدراكنا للزمن في انقسامه إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل. ولكن السرد التاريخي يختلف عن السرد التخييلي، فالحدث الماضي الذي يحكيه التاريخ لا يخضع للمعايشة والملاحظة وإنما للتذكر، ومع ذلك فالتاريخ يدعي أن ما يؤرخه الآن هو استحضار مطابق للحدث المعيش في الماضي، ويسم خطابه في هذا السبيل بطابع الجزم والصدق، وعلى هذا تقوم علاقة المؤرخ بالقارئ على أساس استراتيجية الإقناع والتدليل بالحجة ومن ثم فالتاريخ هو مادة حكائية قابلة للنقد والمراجعة. أمّا السرد التخييلي، فهو استحضار خيالي لحدث ماض، وخياله هو محض زعم. فالقارئ منذ البداية، يدرك أن ما يقوم بقراءته هو محض خيال، وبذلك تقوم علاقة الروائي بالقارئ لا على أساس الحجاج والإقناع، وإنما على أساس المواءمة بين عالم النص الخيالي وعالم القارئ الواقعي. بعبارة أخرى إن الارتباط الذي يفرضه السرد بين العالم الخيالي للنص والعالم الواقعي للقارئ يقوم بالدور نفسه الذي يؤديه الدليل الوثائقي بالنسبة للسرد التاريخي. لأن الروائي لا يملك الدليل المادي المرتبط بإرغامات الوثيقة، وهو لا يطالب القارئ بالتأكد من صحة ما يحكيه، وإنما يتعلق الأمر بإعطاء تأويل خاص للأحداث والشخصيات. فالسرد التخييلي لا يكتمل معناه إلا بالقراءة كما لا يكتمل معنى السرد التاريخي إلا بالدليل والوثيقة. ويبدو حسب ريكور أن «لا تناسقا قويا ما يعارض بين الواقع التاريخي وبين لا واقع التخييل. ولا

يتعلّق الأمر بنكران هذا اللاانتساق، على العكس، يجب الاعتماد عليه لإدراك التقاطع أو القلب الموجود في الصيغتين المرجعيتين لكلّ من التخييل والتاريخ. فمن جهة، لا ينبغي القول إن التخييل لا مرجعية له، ومن جهة ثانية، لا يجب القول إن التاريخ يرجع إلى الماضي التاريخي بالطريقة نفسها التي ترجع بها الأوصاف التجريبية للواقع الحاضر».[1]

إذا كان السرد التخييلي يملك مرجعا، فإن المرجع الخاص بالتاريخ يملك صلة وثيقة بالمرجع المنتج للمحكي التخييلي، وهذا لا يعود إلى كون الماضي شيئا لا واقعيا؛ بل لأن الواقع الماضي غير قابل للتأكّد، وبما أنه لم يعد موجودا، فإن خطاب التاريخ لا يستهدفه إلاّ على نحو غير مباشر، أي رمزي وهنا تفرض القرابة بين السرد والتاريخ نفسها.

فالسرد التخييلي هو المكمّل للسرد التاريخي وحليفه في المجهود الإنساني الكلّي قصد التأمّل في التجربة الزمنية وما تنطوي عليه من أسرار «فالقصص التاريخية والقصص الخيالية متشابهة. ومهما كانت الفروق بين مضامينها المباشرة (وهما الأحداث الواقعية والأحداث المتخيلة) يظلّ مضمونهما الأخير واحدا: ألا وهو بنية الزمن الإنساني. فصيغتهما المشتركة، أي السرد، هو وظيفة هذا المضمون المشترك».[2]

كما أن خطاب التاريخ أو السرد التاريخي لا يمكن التعامل معه إلا بطريقة غير مباشرة، «لأن اللغة التاريخية هي، بالضرورة، لغة غامضة»،[3] ومن هنا تفرض القرابة بين التاريخ والسرد التخييلي نفسها، «فإعادة تشييد الماضي، كما أكد على ذلك كولنكوود، هو من عمل المخيلة. والمؤرخ أيضا، بحكم العلائق المشار إليها آنفا بين التاريخ والحكي، يشخص حبكات تسمح لها بالوثائق أو تمنعها إلا أنها لا تشتمل عليها قط، بهذا المعنى، فإن التاريخ يلائم بين التماسك السردي والتطابق مع الوثائق. وهذه الصلة المعقدة تطبع الوضع الاعتباري للتاريخ بوصفه تأويلا».[4]

---

(1) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 17

(2) هايدن وايت "ميتافيزيقا السردية"، مرجع مذكور، ص 203.

(3) Paul Ricoeur: Histoire et Vérité, Paris, Seuil, 1955 (Col; Esprit); p. 30

(4) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 18

فهناك علاقة بين التخييلي والتاريخي، وبفضل هذه العلاقة المركّبة بين المرجع غير المباشر للماضي وبين المرجع المنتج للتخييل، لا تكفّ التجربة الإنسانية عن تشخيص نفسها وتمثّل من جديد في بعدها الزمني العميق، وهي العلاقة نفسها التي أشار إليها هايدن وايت في قوله: «إن الأحداث التاريخية تمتلك البنية نفسها التي يمتلكها الخطاب السردي. وطبيعتها السردية هي التي تميّز الأحداث التاريخية عن الأحداث الطبيعية. ولأن الأحداث التاريخية تمتلك بنية سردية، فللمؤرخين الحق في اعتبار القصص تمثيلات صادقة على هذه الأحداث، ومعاملة هذه التمثيلات بوصفها تفسيرات لها».(1)

ولا يمحو ريكور التمييز بين الكتابة السردية ونظيرتها في التاريخ، بل يمحو الخط الفاصل بينهما، ويتبدّى هذا من خلال تأكيده على أن كليهما ينتمي إلى الخطاب الرمزي. وفي حين يسلّم، بحرية، بأن التاريخ والأدب يختلفان عن بعضهما باختلاف مراجعهما المباشرة، وهما الأحداث "الواقعية" و"الخيالية"، فإنه يؤكّد بأنهما مادام ينتجان قصصا ذات حبكة، فإن مرجعهما الأخير هو التجربة الإنسانية في الزمن، أو "بنى الزمنية".

بناء على ذلك، لا يمكننا أن نتحدّث من خلال الأدب والتاريخ بصورة تعيينية ومباشرة، لأن ما يتحدثان عنه هو انفلات الزمن، ولا يمكن الإمساك بهذا الإنفلات والحديث عنه مباشرة ودون تناقض. «لابدّ أن يجري الحديث عن "انفلات" الزمنية في إطار من خطاب رمزي، أكثر منه في إطار من الخطاب المنطقي والتقني. غير أن التاريخ والأدب يتحدثان بطريقة غير مباشرة عن التجارب المنفلتة للزمنية من خلال وبواسطة دوال تنتمي إلى أنظمة وجود مختلفة، وتكشف عن أحداث واقعية من جهة، وأحداث متخيلة من جهة أخرى».(2)

3- الهوية السردية بين جدل الإيديولوجيا واليوطوبيا

لقد أبان ريكور على أهمية السرد في تحديد علاقة التاريخ بالوجود ودوره في بناء الهوية الشخصية لفرد أو جماعة ما، وهو ما سماه بمفهوم الهوية السردية أوالصيغة التي تجليها حضور الذات في الوجود والتاريخ.

---

(1) هايدن وايت "ميتافيزيقا السردية"، مرجع مذكور، ص 189.

(2) المرجع نفسه، ص 196.

إن بناء الهوية السردية لشخص ما أو جماعة تاريخية معينة يتأتى انطلاقا من العلاقة القائمة بين السرد والخيال والاندماج بينهما. وبتعبير ريكور فإن مفهوم الهوية السردية هو ذاك النوع الذي يكتسبه الناس انطلاقا من الوظيفة السردية باعتبارها وسيطا. «أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولية بكثير حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها؟ ألا تصبح قصص الحياة نفسها أكثر معقولية حين يطبق عليها الإنسان النماذج السردية، (أو الحبكات) المستمدة من التاريخ والخيال (مثل مسرحية أو رواية)؟ يبدو أن الوضع المعرفي (الابستمولوجي) للسيرة الذاتية يؤكد هذا الحدث ويثبته».[1] من هنا يكون ما يشكل الذات تأويل يتم بواسطة السرد الذي يستند إلى التاريخ والخيال، حيث تتألف الحياة في شكل قصص خيالية أو تاريخية، يمكن مقارنتها بسِيَر الشخصيات العظام التي يحدثنا عنها السرد في التاريخ. وبما أن إشكالية الهوية تتمثل في مسألة التماسك والبقاء في الزمن، فإن السرد يقدم الخاصية الدائمة للشخصية من أجل بناء هوية بواسطة السرد، تماما مثل ما هي الهوية الحيوية المتحركة التي تعطي هوية الشخصية في الحبكة المستندة إلى التوافق المتنافر الذي يشكل الهوية السردية للشخصية. ويدعم هذا قول ريكور «استنادا إلى أطروحتي يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هوية الشخصية. وجدوى هذا الالتفاف من خلال الحبكة، هي كونه يقدّم نموذج التوافق المتضارب الذي يمكن فيه بناء الهوية السردية للشخصية. ولا تتقابل الهوية السردية للشخصية إلاّ مع التوافق المتضارب في القصة نفسها».[2]

ويوضح بول ريكور أيضا بواسطة مفهوم السرد تاريخية الفرد. فهو يرى أن الهوية السردية تتجاوز (الماهو) لتصبح ذات الكائن في تغيراته وتحولاته داخل تماسك الحياة نفسها. فالفرد يبني هويته بواسطة سرده للأحداث وسيصبح هذا السرد بالنسبة للفرد أو الجماعة تاريخاً مجدياً يعطي للحياة تماسكها.

ففي أغلب الحالات يتم بناء الهوية على مستوى المتخيل لا على مستوى الواقع؛ فالمتخيل وحده قادر على التحايل على الزمن الفيزيقي وتحويله إلى كتل وكميات يقوم

---

(1) بول ريكور: "الهوية السردية" ضمن الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور، ص 251.
(2) المرجع نفسه، ص 260.

السارد بنائها وفق ما تمليه عليه أهواؤه ورغباته. فالهوية إذن، من هذه الزاوية تأخذ مشروعيتها التاريخية وأبعادها المرجعية ضمن عوالم المتخيل حيث تكتسب أبعادها الرمزية، وهي الأبعاد التي بها تعيش ومن خلالها تتخلص من الزمن، وبها تقاوم وتحمي الذات من الذوبان أيضا.

فالقصص حسب ريكور تروى، ولكنها أيضا تعاش على نحو متخيل، أكثر من ذلك، فالهوية ليست عبارة عن سلسلة أحداث مفككة، كما أنها ليست عبارة عن جوهر ثابت عصي عن التطور، بل هي أصلا ما يتحقق بالزمن، أي هوية البقاء والدوام التي يحفظها الزمن من التبدّد والتّبعثر. على هذا الأساس تكون الهوية السردية هي صورة الذات المتحركة والفاعلة التي لا تتجسّد وتجد كافة تحققاتها إلاّ في السرد. فهي تستمد وجودها أساسا من التأليف السردي في حركيته. وهو ما يفضي إلى تحديد جديد للهوية التي لا تعد بالضرورة وخلافا لما تعتقد دائما، رهينة الماضي وإنما بإمكانها أن تتشكل بواسطة المستقبل باعتباره تحولا. فهي ليست ذكرى بشكل حصري، فالقصص أو الروايات، والآثار، ليس لها من معنى إلا في علاقتها بالحاضر. لذلك يجب القول إن إنتاج تأويل للزمن التاريخي ينفتح حتما نحو فعل إنساني ونحو حوار بين الأجيال والتأثير في الحاضر.

وبما أن الهوية السردية ليست جوهرا قائما بذاته، بل إشكالية مفهومية قائمة على البقاء في الزمن، ومن خلال التقاليد اللغوية التي ينقلها السرد، فإن قوام هذه الذاتية، ليست الوجود للذات، بل الوجود للآخرين ومعهم وبينهم في حركة لا انقطاع لها من الأفعال الحاضرة والماضية والمستقبلية التي ينقلها تراث سردي حاضر، وتقاليد جاهزة تسبق وجود الذات الفعلي. وفي مثل هذه الأنطولوجيا التي تحيل فيها الذات إلى الآخر، والآخر إلى الذات، لا بدّ أن يحرص ريكور على التذكير بأن الآخرية والمطابقة مفهومان متلازمان للوجود في العالم.[1] في هذه اللحظة، يكون الوجود الحقيقي والأصيل هو الوجود مع الآخر الذي ينقل لنا كافة تجاربه عبر السرد باعتباره وسيطا. ولذلك ألحّ ريكور على السرد بواسطة الآخر، بدلا من سرد ذاتي التكوين. وكأنّ الآخر هنا هو العنصر المؤسس للأنا. وهنا بالتحديد يتبدّى أن السرد ساهم في

---

(1) سعيد الغانمي: "الفلسفة التأويلية عند بول ريكور" ضمن الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور، ص 29.

إرساء هوية تعددية ومنفتحة على الإنسان من منطلق أن هوية الإنسان لا يجب أن تخضع لأية أحادية ميتافيزيقية أو دينية أو سياسية أو أخلاقية وإنما على التعدد والاختلاف والانفتاح.

فالهوية على المستوى التاريخي ترتكز على ثلاثة أمور أساسية هي: امتداد الإنسان بين الحياة والموت، الوفاء للذات، والآخرية أو التحولية. وهذا هو الفهم الذي استنبطه ريكور من أطروحة هايدغر عن التاريخانية.

إذا كان مفهوم الوفاء للذات بالنظر إلى عدم ثباته، يجعل الكائن، بكيفية معينة مرتبطا بماضيه وحاضره فإن مفهوم التغيرية يربطه بالمستقبل. فالهوية بهذا المعنى ليست ما يسمح فقط ببعض الحيوية المرجعية للماضي مادام بإمكانها أن تتشكل كذلك عبر المشروع بوصفه تصميما عمليا لحالة مستقبلية، لأن من أهم سمات المشروع تتمثل دون شك في إحالته إلى مستقبل، ويمكنها أن تتشكل أيضا عبر المستقبل باعتباره تحولا. ويستبطن التحول في نفس الوقت كل من القطيعة والاستمرارية والتفتح والتغيير مع الاحتفاظ بنفس الطبيعة. إذن ففي كل هوية يجب أخذ بعين الاعتبار هذا الفارق بالنظر إلى النموذج أو المثال، وبالنظر إلى مرجعية الماضي والوحدة الأصلية للكائن.

يقودنا هذا للتأكيد على الطبيعة الحركية للهوية، هذه الحركية تجعل الإنسان في وضعية متجددة دوما بين جزع من مآل الموت والعدم من جهة وبين الفرح والاستمتاع بالحياة من جهة أخرى.

هذا التعريف الجديد للهوية بكونها، امتداداً، ووفاء للذات، وتغير وتحول يعطي للاختلاف والآخرية وظائفهما التكوينية في الأنا. إن الهوية بهذا المعنى ليست منغلقة ولا منطوية على ذاتها، إنها بالأحرى انفتاح وفهم وتواصل وفاعلية... فحينما نعود إلى الماضي فإنما نعود إليه من أجل الوقوف على ممكناته واحتمالاته الدلالية، «إننا نجرّب بإسقاطنا أفقا تاريخيا، في توتّر مع أفق الحاضر، أثر الماضي فينا. وأثر التاريخ فينا شيء يؤتي أكله بدوننا. وانصهار الآفاق هو ما نسعى إليه. وهنا يتضافر سعي المؤرخ وسعي التاريخ ويتعاونان».(1)

---

(1) بول ريكور: ورد في كتاب: الوجود والزمان والسرد مرجع سبق ذكره، ص 95/94.

وفي هذه الحالة، فإن كل شيء يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والمؤول؛ إنها علاقة توتّر بين أفقين: أفق المؤول وأفق النص. هذه العلاقة هي التي توجّه وتحدد غايات النص وتجاربه الدلالية والجمالية وتمنح المؤول كذلك فرصة تأمل ذاته من خلال ما تمّ تشييده وتجسيده من معانٍ مختلفة ومتعددة. إن هذه العلاقة ما كانت لتولّد هذه المعاني لولا ارتباطها بجدلية تغير الآفاق وانفتاحها ووجهة نظر القارئ المتحركة، وضمنها كذلك تتحدّد القراءات وتتناسل التأويلات.

بناء على ذلك يجب أن نفهم الهوية وفق منظور تاريخي حركي لتأثرنا بالماضي، بوصفه فضاء تجربة، والذي يرتبط في نهاية الأمر بأفق التوقّع المستقبلي واليوطوبي. وبهذا الجدل القائم والتفاعل بين التقليد واليوطوبيا تتم إعادة اكتشاف الممكنات الدلالية المكبوتة في المعنى الماضي.

وفي إطار هذا الجدل القائم بين التقليد واليوطوبيا نجد أنفسنا أمام أفقين: أفق التجربة التاريخية التي عاشها المجتمع وأفق التوقع الذي سيعيشه المجتمع نفسه، وبالتالي فإن وظيفة السرد ستكون مزدوجة أو هي وظيفة يمكن تأطيرها ضمن بعدين: بعد إيديولوجي يفسّر كيف جاءت جماعة تاريخية أو ثقافة ما إلى الوجود، فلأكثر الشعوب والحضارات قصص وأساطير تُظهر نشأتها، وكيف يمكن لهذا البعد الإيديولوجي كذلك أن يشكّل مصدر حماية لواقع هذه الجماعة وهذه الحضارات ويصونه. وبعد يوطوبي يستبق المستقبل ويبشّر به، وكيف يمكن لهذا البعد أن يضع واقع تلك الجماعة التاريخية أو الثقافة موضع تساؤل. فالسرد من هذه الزاوية يرتبط، من جهة، بالماضي ارتباطا جوهريا بوصفه استذكارا وتحويلا لأحداثه، ويرتبط، من جهة أخرى، بالمستقبل بوصفه استشرافا لممكناته واحتمالاته، ارتباطا لا يقلّ وثاقة وصلة عن الأول بوصفه تعبيرا عن طموح لم يتحقق بعد، «والإيديولوجيا واليوطوبيا وجهان للخيال الذي يعيد إنتاج شيء ما والخيال المنتج. وكل شيء يمرّ كما لو أن المتخيل الاجتماعي لا يستطيع ممارسة وظيفته الغريبة الأطوار إلا من خلال اليوطوبيا ووظيفته في تكرار الواقع ومضاعفته إلاّ من خلال الإيديولوجيا »[1].

فهناك تقاطع كبير بين الإيديولوجيا واليوطوبيا ويعدّ ضروريا داخل المتخيل الاجتماعي. فكل شيء يجري كما لو أن هذا المتخيل يستند على التوتّر القائم بين

---

(1) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 391

وظيفة إدماجية تقوم بها الإيديولوجيا ووظيفة انتهاكية يُسند ويوكل أمر تحقيقها إلى اليوطوبيا. وفي هذه النقطة، لا يختلف المتخيل الاجتماعي اختلافا أساسيا عمّا نعرفه عن المتخيل الفردي. حيث «يمكن للهوية السردية أن تنطبق على الجماعة كما تنطبق على الفرد. ونحن نستطيع أن نتحدث عن بقاء ذات جماعية، تماما كما تحدثنا عنها مطبقة على ذات فردية. إذ يتشكل الفرد والجماعة معا في هويتهما من خلال الاستغراق في السرود والحكايات التي تصير بالنسبة لهما تاريخهما الفعلي».[1]

وقد أظهر ريكور أن الفعل الإنساني مختلط في عمقه وجوهره بالتخيّل، بمعنى أنه لا يمكننا أن نفهم كيف يمكن للحياة الواقعية أن تنتج عن ذاتها صورة ما إذا لم نفترض في بنية الفعل ذاته وسيطا رمزيا يتحدد من خلاله وعينا بوجودنا الاجتماعي. بمعنى آخر إن كل جماعة تاريخية تكون في حاجة ماسّة إلى تشييد صورة عن نفسها بما يحفظ لها وجودها وهويتها وتاريخها، وفي تشييدها لهذه الصورة تكون قد دخلت في علاقة غير مباشرة بوجودها وذلك عبر الرموز والحكايات باعتبارها سيرورات توسطية تمنحها هوية ووجها مشخّصا. وعملية إنتاج وتداول واستهلاك هذه الرموز والحكايات والتمثلات، هي ما يشكّل الوظيفة الجوهرية للمتخيل الاجتماعي. فهذا المتخيل ليس بسيطا بل مركبا ومزدوجا فهو أحيانا يشتغل في صورة إيديولوجيا وأحيانا أخرى في صورة يوطوبيا. وانطلاقا من هذه الطبيعة المركّبة والمزدوجة تكمن البنية الصراعية للمتخيل الاجتماعي.

ويحدّد ريكور لكلّ من الإيديولوجيا واليوطوبيا ثلاث وظائف تشتغل كلّ واحدة وفق مستوى محدد:[2]

في المستوى الأول تشتغل الإيديولوجيا بوصفها تحريفا أو قلبا لحقائق الواقع (هذا هو الفهم الماركسي للإيديولوجيا). وفي المستوى الثاني تشتغل الإيديولوجيا باعتبارها إضفاء للشرعية على نظام قائم(الإيديولوجيا لدى ماكس فيبر) والإيديولوجيا هنا ليست تحريفا ولا تزييفا لحقائق الواقع، بل إن لها وظيفة تبريرية؛ أي تبرير ظاهرة الهيمنة وإضفاء المشروعية على السلطة القائمة. أما المستوى الثالث فهو الأكثر أهمية وخطورة

(1) بول ريكور: "رحلة ختامية في الزمان والسرد" ترجمة سعيد الغانمي مجلة أوان كلية الآداب جامعة البحرين العدد9، 2005، ص 83

(2) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. P: 379/392.

في اعتقاد ريكور، ويتبدّى حينما تمارس الإيديولوجيا وظيفة الدمج أو الإدماج؛ أي إدماج الفرد ضمن هوية الجماعة. يتعلّق الأمر بمسألة تخليد جماعة بشرية ما احتفالاتها، من خلال عاداتها وطقوسها، وذكرياتها الرسمية. بحيث يتمكّن أفراد الجماعة من إعادة إحياء الأحداث التاريخية بوصفها أحداث أولية وبانية للهوية الخاصة بالجماعة. ترتبط هذه الوظيفة بتكوين وإنتاج بنية رمزية للذاكرة الجماعية، ووظيفة الإيديولوجيا في هذه اللحظة هي«نشر الاقتناع بأن تلك الأحداث المؤسسة هي عناصر مكونة للذاكرة الاجتماعية، ومن خلالها للهوية نفسها. ولهذا على كل فرد أن يتماهى مع هذه الذاكرة الجماعية والمؤسسة للهوية، في حين أن هذه الأحداث ليست سوى ذكرى لدائرة محدودة من الآباء المؤسسين الذين قاموا بالثورة أو حققوا الاستقلال. ومن هنا يُناط بالإيديولوجيا مهمة القيام بدور إدماج الفرد ضمن هذه الذاكرة الجماعية، من خلال إقناعه بأن لهذه الأحداث قيمة كبيرة هي تأسيس هويتنا، ولهذا يجب أن تكون هذه الأحداث التأسيسية هي موضوع الاعتقاد للجماعة برمتها».[1]

وما أشار إليه بول ريكور، على سبيل المقارنة، يجعلنا نقترب من تصور هايدن وايت لعملية تكوين التواريخ أو تشكيلها. فحين نقرن الهويات بالتواريخ من منظور هايدن وايت سنعي كم تخضع الهويات إلى عملية تسريد لمكوناتها وعناصرها، هذه العملية يسميها هايدن وايت باستراتيجية التحبيك، أي الرغبة الدفينة لدى الإنسان في عرض تاريخه وهويته في حبكة سردية متماسكة ونقية بحيث يعطي لوجوده معنى ولتاريخه قيمة. وهو ما يجعل الهويات والأمم عبارة عن إطار متخيّل أو حدود متخيّلة تتشكل بواسطة أدوات السرد والتخييل.[2] ذلك أن كل الكتابات التاريخية تعتمد، مثلها في ذلك مثل السرد، على أمر غير قابل للإنكار وهو شكل السرد ذاته. فالتاريخ يدرك أو يتشكّل بوصفه قصة تتألف من أحداث وشخصيات ومواقف. وهذه القصة، أو هذا الشكل القصصي ليس موجودا في الأحداث الواقعية، بل على المؤرخ أن يبتكر هذه القصة، عليه أن يقوم بتسريد تاريخه، عليه أن يضع حدثا ما

---

(1) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 385

(2) نادر كاظم: "الهويات بين التحبيك السردي والتنظيم الأيديولوجي" مجلة نزوى العدد 33، السنة، 2003، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، ص 103.

بوصفه سببا وآخر بوصفه أثرا، وعليه أن يبرز حدثا ما، ويغيب آخر، وهذه العملية هي ما يسميها هايدن وايت، كما سلف، بالتحبيك. فعلى المؤرخ أن يحبك تاريخه وهويته. وانطلاقا من هذا فإن التواريخ قد تظهر، بحسب طريقة تحبيكها، في صيغة مأساوية (تراجيدية)، أو فكاهية (كوميدية)، أو رومانسية بطولية، أو هجائية ساخرة، أو ملحمية.[1]

والحقيقة أن إضافة ريكور الجوهرية في مناقشة الإيديولوجيا واليوطوبيا لا تتبدّى في تعداد مظاهر ومستويات اشتغال الإيديولوجيا، بل في الربط بينهما، أو محاولة التفكير فيهما سوية، وفهم إحداهما من خلال الأخرى. ومن منظور ريكور تمثل الإيديولوجيا واليوطوبيا تعبيران عن المتخيل الاجتماعي.

إذا كانت الإيديولوجيا تشتغل وفق ثلاثة مستويات: التحريف والتبرير والإدماج، فإن هذا يستلزم رؤية موازية لمستويات اشتغال اليوطوبيا وذلك قصد إظهار أن اليوطوبيا ما هي في نهاية المطاف إلاّ الإضافة والتكملة الضرورية للإيديولوجيا بلغة ريكور.

فإذا كان دمج الفرد في هوية الجماعة مثلا يمثل وظيفة الإيديولوجيا في مستواها الثالث، فإن وظيفة اليوطوبيا تتمثل في اقتراح مجتمع وهوية بديلين ردّا على الهوية الإدماجية. وإذا كانت الإيديولوجيا تشتغل في مستواها الثاني كتبرير وإضفاء المشروعية على السلطة القائمة، فإن وظيفة اليوطوبيا في مستواها الثاني تعمد إلى التشكيك في هذه المشروعية وتضع السلطة بشتى أنواعها موضع تساؤل ونقد. وإذا كان التحريف وقلب حقائق الواقع من أجل صيانته يشغل الإيديولوجيا في مستواها الأول، فإن وظيفة اليوطوبيا في هذا المستوى هي وظيفة تحريرية تعمل على نقض هذا الواقع بكل أشكاله وممارساته.

وهكذا فإن الإيديولوجيا في مستوياتها الثلاثة تقوم على دعم الواقع وصيانة أنظمة السلطة وهويات الجماعة، فيما تعمد اليوطوبيا إلى قذف المتخيل إلى مكان خارج الواقع حيث لا مكان ولا زمان.

---

(1) نادر كاظم: "الهويات بين التحبيك السردي والتنظيم الأيديولوجي، مرجع مذكور ص 103.

إن الإفراط في الإيديولوجيا يمكن أن يحوّلها إلى وظيفة تبريرية سلبية للدفاع عن الوضع القائم بدلا من مواجهته ونقده، كما أنّ الإفراط في اليوطوبيا قد يحوّلها إلى وعي زائف يموّه به المجتمع على نفسه بدلا من التطلّع إلى الأمام واستكشاف العوالم التي لم تتحقق بعدُ. والمحصلة النهائية التي وصل إليها ريكور تقرر تكامل الإيديولوجيا واليوطوبيا، لا بسبب توازيهما من حيث الوظائف، بل لتبادلاتهما المشتركة. فما تصونه الإيديولوجيا تنسفه وتنتهكه اليوطوبيا، وفي المقابل فإننا بحاجة ماسة إلى الإيديولوجيا من أجل علاج اليوطوبيا من الجنون الذي يتهددها باستمرار. يقول ريكور: «إذا فهمنا السرد على أنه المسعى الإنساني لإضفاء معنى على التاريخ برواية قصة، فإنه يرتبط بالتراث على طريقتين. فبالتأويل الإبداعي الجديد لأساطير الماضي، يطلق السرد ممكنات جديدة كانت خفية في ممكنات التاريخ. وبفحصه النقدي للماضي، يبعد التراث عن الامتثالية والمطابقة التي تهدّد دائما بإخضاعه. ولذلك فإن مراعاة هذه القدرة المزدوجة في السرد، تعني مقاومة الانقياد لعادة إقامة مقابلة وتوقية بين "الحقائق الخالدة" في التراث، من ناحية، والابتكار الحرّ في الخيال النقدي من ناحية أخرى»[1].

يشكل السرد سيرورة توسطية - بانية للثقافي والإيديولوجي والتاريخي - بين الذّات وبين العالم من خلال رمزية لغته، لأن الرمزي هو الوسيط الكلّي والشامل للفكر بيننا وبين الواقع، إنه يعبّر قبل كل شيء عن لا مباشرية فهمنا للواقع، لذلك فقابلية العالم لأن يتحول إلى سرد، لا يعد فعليا مرحلة نهائية للاقتراب من الحقيقة، بل يصبح للحقيقية دور مكثف ورمزي داخل السرد لأنها تتحول إلى علامات ورموز يلزم تفكيك سننها، وفي السرد تعبر عن تعددها واحتمالاتها. ولهذا فإن تعميق معرفتنا بالسردية في مظاهرها المتعددة، هو في الواقع تعميق لمعرفتنا بالأشكال الخاصة بالتقطيع والتمفصل الدلالي.

إن التأويل عند ريكور، هو بناء رمزي للذات والوجود، وهو بناء يحاول الإمساك بالمرجع الخارجي انطلاقا مما توفّره اللغة من آليات تعتمد التقطيع والتمثيل والمفهمة، «ومهمة الهرمينوسيا هي إثبات أنّ الوجود لا يصل إلى الكلام وإلى المعنى وإلى التفكير

(1) ريتشارد كيرني: "بين التراث واليوطوبيا" ضمن الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور، ص 104.

إلاّ بالصدور عن تأويل متواصل لجميع الدلالات التي تحصل في عالم الثقافة، ثم إن الوجود لا يصبح ذاتا إنسانية (...) إلا بامتلاك هذا المعنى الذي يسكن "خارجا" في المؤلّفات والمؤسسات وآثار الثقافة حيث تُموضع حياة الفكر».[1]

---

(1) Paul Ricoeur: Le Conflit des interprétations; op; cit; p. 26

البيواتيقا والسرد

هيفاء النكيّس[1]

مقدمة:

على وقع أثر خطى الإنجازات العلمية المتسارعة الإيجابية حينا والسلبية أحيانا أخرى، لا تكف الإشكاليات التي يتناولها مجال البيواتيقا عن التنالي المطّرد، حيث تتكاثر الأسئلة وتتنوع الاستفهامات الحارقة شغفا لسكينة تعقب القلق المرابط هنا وهناك، واستئناسا لحلول شافية ونتائج فعّالة قد ترأب ما تصدّع، وتقلّص من حدّة الصعوبات المطروحة. فالخطوات العلمية الممتدة لكلّ المجالات لم تسهم فقط في تحسين وضعية الإنسان على هذا الكوكب، وإنما كذلك في تحويل محيطه الطبيعي تحويلا جذريا، وبالتالي في دعم تعقّد الوضع الإنساني بكليته.

وإذ يمضي العلم -بمختلف قطاعاته- بنسق سريع ومذهل، كما بثقة متزايدة لمواصلة البحث والتقصي والاستكشاف والإنجاز، فإن دائرة الحيرة والغموض ما فتئت تتسع، خوفا من مآلات تحوّل أغلب المشاريع العلمية إلى تطبيقات مُدمّرة. ورغم ما بلغته الحضارة الراهنة من ازدهار، فإن مسيرة التراجع للوراء، قد اكتسحت كلّ الجهات وعمّت كلّ شيء. على أن واقع الإنسانية لم يعد يحتمل مزيدا من التشنج والانهيار والدمار.

ولعلّ البيواتيقا باعتبارها حلقة من حلقات التفكير المستجد، أو بعبارة أخرى فضاء من فضاءات الفكر المعاصر، تتموقع بدورها بين مجالي العلم والتفكير الفلسفي والاتيقي الراهن ودوائر المعرفة الاخرى. تتوارى على أرضها قراءات وتأويلات لتتولد أخرى. كما تتشكل في أفق هذا المجال رؤى وطروحات سردية مختلفة تعرض من جهة

---

(1) باحثة في البيواتيقا والأخلاقيات التطبيقية- تونس

تلوينات المقاربات العلمية المعاصرة للكائن البشري ومحيطه الضيق والواسع، وتعادل من جهة ثانية، حدود تلك المقاربات العلمية ولاسيما تجاوزاتها.

تعتبر البيواتيقا خطابا راهنا، تولّد عن التطورات العلمية والأزمات الاتيقية، التي أضحت تعيشها الإنسانية في أفق حضارة مابعد الحداثة. كما تبدو كذلك جهدا تتجمّع في إطاره مختلف الخبرات لإعادة النظر في تطبيقات العلوم على الكائنات وعلى محيطها أيضا، وفي أسس ومقومات الإنجازات العلمية الحالية. حيث تتفحص البيواتيقا الغايات الظاهرة والخفية للعلوم، أهدافها الإنسانية منها واللاإنسانية، رهاناتها الاخلاقية وغيرها.

يَنشُد هذا المجال المستحدث بلورة صيغ أخلاقية تناسب الإنسان مُنزّلا ضمن واقعه المعاصر، وتراعي مميزاته التي تفرده، أو بالأحرى استيعاب خصوصيته. كما يسعى كذلك لاستجلاء إمكانات وتوظيفات وحدود التقدم العلمي الحاصل، لاسيما في الأزمنة الحالية، أملا في استرداد غايات نبيلة تاه العلم عنها يوم تصالح مع قوى الهيمنة. ذلك أن الرغبة في استعادة الخطوات العلمية التائهة الى مداراتها الأصلية، هو ما ترنو إليه جلّ الجهود الفكرية، حيث يتشكل المدى الانساني وعمقه، ويتغذى البحث بالمسؤولية والالتزام بمعنى احترام كرامة الإنسان.

لا تتردد البيواتيقا في سرد منجزات وتطورات العلم، من ذلك ما يحصل ويستجد ويحيّن في مجالات علوم الاحياء والطب والبيولوجيا والايكولوجيا. على أن استعجالية حصر رقعة الأزمات الراهنة، أمر لا محيد عنه. فما يحصل أحيانا كثيرة -في المجالات السابقة الذكر- من خروقات، يُنبِئ في حالة تواصلها، بمصير مجهول.

إن واقع الإنسانية، محفوف بمخاطر كثيرة تتربص بالإنسان- كما ببقية الكائنات الحية- وتحيط به من كل جانب. كما أن مستقبل البشرية غدى بدوره قيد التهديد، مع تنامي نزعات الأنانية، وتجذّر حمّى المصالح الضيقة، وانتشار اللاتوازنات (الاجتماعية، الاقتصادية السياسية...)، وكثرة الحروب... كلّ ذلك تُوّج بتواطؤ جماعات من العلماء مع قوى الهيمنة الاقتصادية والسياسية وأيديلوجيات السيطرة، وبالتالي انخراطهم في لعبة الهيمنة والدّمار.

ومع حلول عشرية أخرى هلّت على بدايات القرن 21، ما تزال تُطل علينا إحراجات جديدة لا محالة، فما يمكن أن ينضاف والحال تلك لسجلّ الإنسانية

ولتاريخها الحافل بالمد والجزر؟ وما السبيل لإحياء غايات أخلاقية قصوى بدت مغمورة في لجة المد العلمي الوافر؟ وكيف يتبدى حقل البيواتيقا، كأفق سرمدي لـ"معيش" بروح ملامح إنسانية احتد وقع التدخل العلمي عليها فاحتارت؟

والكل يترقب أيضا وباندهاش شديد، ما تعلن عنه علوم الأحياء والبيولوجيا في كل مرة من حقائق، وما تنتهي إليه قطاعات الطب وخاصة المتعلقة بطب الأعصاب والجراحات الدقيقة من إنجازات. فالقبضة القوية لهذه العلوم على مكونات وجزئيات الجسم البشري وأجسام بقية الكائنات الحية، كشفت لنا أسرارها الخفية، كما شرّعت أيضا ولوج داخلها المجهول. وهي خطوات حرّرت بالفعل العقول وفعّلت أدوار العلوم، لكنها أسرت مع ذلك الإنسان داخل مجهول آخر. وعلى منوال تغيّر جسم هذا الأخير، على طاولات التقصي والاستكشاف والجراحة، بدأت ذاكرة الإنسانية تتحول ويتوارى تاريخها الأصيل ليحل آخر. لقد صارت ذاكرة الانسانية في مهب التعديلات والتحويرات، فهل ستتوى صورة الإنسان الأصيلة بدورها لتطغى صورة نظيره المحوّر؟ وبعد ذلك كلّه، عن أي إنسان يمكن أن نتحدث؟ ألم يعد البشر أرقاما وأجسادا تحكمها وتحركها سلسلة أشكال المراقبة وآليات الأنساق المعرفية والعلمية الصارمة؟

ولعلّ كل الأزمات التي تمرّ بها البشرية - والتي ما فتئت تلقي بظلالها على وضع الإنسان وعلى كوكبه ككل- هي في جوهرها وليدة التوظيفات المتجاهلة لأولية صون الكرامة الإنسانية وخصوصيته، أو بعبارة أخرى لتجاهلها لفرادته.

لم تترتب عن طموحات العلماء الشجاعة والجريئة في غالب الأحيان، سلسلة من التطبيقات البناءة والمحوّلة لأقدار الإنسانية نحو إمكانيات عيش أفضل، وإنما منجزات باتت تقلق البشرية وترجّ مساحات الهدوء والسكينة المتبقية لديها. ذلك أن صروح العلم بكل مخابره ودوائره وآلياته وإمكانياته، تدخلت في كل مجال وامتدت إلى كل الزوايا، أو بالأحرى غزت كل شيء.

إن خلاصة ما آلت إليه حضارة ما بعد الحداثة يعكس مشهدا بانوراميا تتكثف فيه اللامعيارية، وتتغلغل داخله موجات المغالاة في النفي، والتدمير، والتشظّي. وحيث تتخبّط هذه الحضارة في وحل "اللاءات" اللاعقل، واللانظام، واللاتشابه، فإن النتاج هو ضمور وانكماش الإنساني، وانحدار وضع الإنسانية إلى المجهول. مشهد يعبّر أيضا

عن تداخل غايات ورهانات العلوم، أين يختلط السلبي بالايجابي وتتسع الهوة بين الموجود والمنشود. وهو ما يشغل اهتمام البيواتيقا. فما دلالتها؟ ما هي أهم إشكالياتها أو موضوعاتها؟ وفيم تتمثل رهاناتها؟ وكيف تتبدى الخطوة السردية أيضا، كلحظة تمثل ينفتح على تأويل ينبجس بدوره عبر تفرّعات إشكالات هذا المجال؟

1 - حقل البيواتيقا: الدلالات، الإشكاليات والرهانات:

تتركب عبارة "بيواتيقا" مثلما يشير إلى ذلك اللّسان الفرنسي، من لفظتين «Bio» و«Ethique». تعني لفظة «bio» "الحياة"، أما لفظة «éthique» فتفيد علم الأخلاق أو الآداب. و"البيواتيقا" مفهوم حديث ظهر في السبعينات من القرن 20، في الولايات المتحدة الأمريكية[1]. تولّد هذا التوجه على إثر التطورات التقنية والعلمية، وما أثارته من استفهامات وإشكالات. أي أنها تهتم بالخطاب والممارسات، وبمختلف الأحكام والسلوكات التي تترتب عنها، وبآثار تطورات علوم الطب والأحياء على الحياة الإنسانية.

ويُعنى هذا المجال ببلورة وتفعيل الدور الايتيقي في معالجة الإشكاليات الراهنة. أي بمعالجة المسائل المتعلقة بالعلم وبالحرية وبالمعنى. كما تسائل البيواتيقا مختلف أبعاد الحياة، وما تثيره من أسئلة أخلاقية، بعيدا عن الصيغة التقليدية للأخلاق. وبالتالي فهي تستأنف البحث في مفاهيم الخير والشر، ضمن مقاربة جديدة تجمع بين النظرية والتطبيق، أو بين الفكر والممارسة.

كما تسعى البيواتيقا إلى بلورة رؤية اتيقية تستنير بها حقول العلوم والتكنولوجيا. وتعمل أيضا على إيجاد حلول للمشكلات الأخلاقية المطروحة داخل مؤسسات ومختبرات الطب والبيولوجيا وعلوم الأحياء. وبإيجاز فإن "البيواتيقا بدلالتها الواسعة تستعير دلالتها الايتيقية حصرا من البعد التدبيري للاتيقا الطبية".[2]

ومن بين الإشكاليات التي تُعنى بها البيواتيقا هي: زرع ونقل الأعضاء الاستنساخ، الموت الرحيم، تحسين النسل، قضايا البيئة... وهي تسعى باعتبارها

---

(1) Marie- Hélène Parizeau, Bioéthique, in, Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, volume 1, p. 184.

(2) بول ريكور، العادل، الجزء 2، تعريب عبد العزيز العيادي ومنير الكشو، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون" بيت الحكمة قرطاج، 2003، ص 560.

مقاربة منفتحة ومتعددة[1] تنضوي تحت لوائها عدة خبرات وتخصصات (الطب، البيولوجيا، الأنثروبولوجيا، الفلسفة، الحقوق، السياسة...) إلى مراجعة كل إغراق في النفوذ العلمي كما في استعمال العقل الأداتي. أما ما تراهن عليه فهو إيجاد حلول للمشكلات المطروحة راهنا بالعودة إلى رؤية معيارية وإلى إيتيقا الاحكام "التدبيرية". ذلك أن الرهان الأساسي هو أولوية حفظ شروط ومقومات الكائنات الحية عموما وصون كرامة الإنسان في مختلف أبعادها.

2 - السرد: لحظة للتمثّل وخطوة نحو التأويل:

يمنح السرد فرصا لا متناهية لتنشيط التمثّل وتحفيز التأويل، لذلك "صارت دراسة السرد أرضا تلتقي فوقها وتتصارع عليها مختلف الفروع والاختصاصات".[2] فسرد رواية أو قصة، أو حدث جرى أو قد يجري مستقبلا، مع كل ما يحمله من رمزية ودلالات وانفتاح على فضاءات المعنى، يتبدى أيضا في شكل نص "حيّ" و"متحرك" يلج أبعاد الفهم والتأويل الشاسعة.

ويشكل السرد أرضا للفهم وللتمثل، تتعتق على تربتها نصوص الحياة المختلفة والمتجدّدة. ذلك أن كل قراءة للأحداث وللوقائع تفتح كذلك على آفاق لا حدّ لها، يتقاطع داخلها الزمن بدلالاته المختلفة مع الكلمات ومع نسق الأحداث وزخمها كذلك، ليتولد المعنى من جديد وتنكشف الخفايا والأسرار، ويتأثث العمق الإنساني بألوان مختلفة. وإذا كانت الكلمات صياغة لما يختلج في الذات من أحاسيس ومشاعر وأفكار، فإن السرد كذلك بما يمنحه من تقاطع بين الأزمنة: زمن الحدث وزمن ما يروى، هو بدوره صياغة أخرى تولّد أيضا سلسلة من التقاطعات مع المتناهي واللامتناهي، مع النسبي والمطلق، مع الموجود والمأمول.

كما أن وصف حدث ما لا يمكن اختزاله في توقف زمن السرد أو الرواية، بل هو امتداد للزمن المروي وكذلك التقاط لزمن آخر، يعبّر عن "رؤية" هي بدورها

---

(1) Marie- Hélène Parizeau, Bioéthique, in, Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, p. U.F 2004, volume 1, p. 186.

(2) ديفيد كار، ريكور والسرد، ورد في: فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط. 1999، ص 213.

تشكيل آخر لعناصر النص السردي أو المروي، رؤية تحيل كذلك إلى عالم جديد يقدمه النص المروي، باعتباره نصا حيًا فعّالا ومتحركا.

وإذ تأسست الفينومينولوجيا على مقولة انفتاح الوعي على الموضوعات وعلى العالم، كما على مقولة "القصدية"، خلافا للتصور الديكارتي الذي يعتبر الوعي منغلقا ومنعزلا عن العالم الخارجي، فإن كلّ وعي -من منظور الفينومينولوجيا- هو في الحقيقة "وعي بشيء ما". ذلك أن التأويلية كامتداد لهذه المقاربة ومن ثمة الهرمينوطيقا كما صاغها بول ريكور، تركز على الاهتمام بأولوية الفهم، باعتبارها عملية إبداعية مركبّة تقام على قاعدة القراءة ومادة التأمل، وكذلك على فكرة الوجود كتحلّ زمكاني ينبلج في ثنايا السرد وعبر فضاءات التأويل.

يعّرف بول ريكور السرد باعتباره "ينتمي إلى ظاهرة الابتكار الدلالي"[1]. ذلك أن "السرد يكون ذا معنى مادام يصوّر ملامح التجربة الزمانية"[2]، ويعبّر عن خصوصية الإنسان باعتباره كائنا تاريخيا، حيث "يصير الزمن إنسانيا بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية"[3]. وإذا كان الفعل والمعاناة موضوع كل سرد كما يرى ريكور، فما مضامين السرد التأويلي داخل فضاء البيواتيقا؟ وإذ تنشغل هذه الأخيرة بمنجزات وتطورات علوم الطب تحديدا، فكيف تبدو -من داخل هذا الإطار- أعم صوره وأكثرها قربا للإنسان وتحفيزا لدروب التأويل: "تجربة المرض"مثلا. ولئن تبدو هذه الأخيرة كنص من نصوص الحياة اليومية، نص تسرده لنا عادة أغلب الذوات العليلة أو من يصاحبها من الذوات الأخرى فهي تشير كذلك إلى ذلك الأفق المنفتح على عالم من الدلالات. فماذا نعني إذن بـ "تجربة المرض"، لا كما يُعاينها الطب فقط، وإنما كما يعيشها ويسردها المريض؟ وما أبعاد هذه التجربة الإنسانية؟ كيف تبدو علاقة الطبيب بالمريض من خلال القصص والمرويات التي تتواتر في فضاءات العلاج؟ ما خصائص ومميزات هذا اللقاء؟ أو بالأحرى كيف تتبدى بعين تأويلية علاقة الطبيب بالمريض؟ وما مضامين الحكم الطبّي؟ وإجمالا ما الذي تسرده "العيادة الطبية"؟

---

(1) بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، الجزء 1، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، ط1 يناير 2006، ص 13.

(2) ن. م، ص 20.

(3) ن. م، ص 95.

3 - البيواتيقيا انفتاح على السرد والتأويل:

أ- تجربة المرض:

تعتبر تجربة المرض من بين أكثر التجارب الإنسانية كثافة، وتعقيدا وغموضا. حيث يعّرف François Dagognet المرض بما هو "مسألة محيّرة"، كما يشبهه "بحبة رمل قادرة على منع المعادلة الكيميائية من بلوغ أقصاها"(1). وإذ يختزل التوجه الوضعي في الطب المرض في مجرّد اختلال عضوي داخل جسم الكائن الحي أو "كأمر دخيل ناشئ عن سلسلة من السببيّات الميكانيكية"(2)، فإن المرضى يختزلون بدورهم -ومن هذا المنظور- كمجموعة أجسام مريضة، أو بعبارة أخرى كأجسام أصابها خلل في توازنها العضوي فتعطّلت.

تحوّل الرؤية الوضعية المريض إلى مجرد كيان عضوي مفرغ من كل قيمة ولا يعبّر عن أي عمق. إنها رؤية تغفل كل بعد دلالي، معنوي، أو قيمي يحيل إليه "المرض". كما تتجاهل هذه المقاربة كل ما ترمز إليه "تجربة المرض" لدى المريض، وكل ما يتولد عنها من صور وكثافة معنوية ووجودية تستفزّ التأويل وتغريه.

يفضي المرض إلى مداخل أخرى نعاين من خلالها عالم الإنسان الملغز، إنه إثراء لتجربة الذات المخصوصة، وإثراء للتجربة الإنسانية ككل. وهو لا يعني فقط اللاتوزان العضوي الذي يصيب بعض أوكلّ أجزاء الجسم، إنه كذلك تجربة حمّالة لكمّ هائل من المعاني والقيم. وهذه الأخيرة تتالى وتتجدد مع كل لحظة سردية يفصح عنها المريض في كل مرّة، مع كل موعد لـ "عيادة طبية"، ومع كل لقاء بالفريق المعَالِج، ولاسيما بالطبيب المشرف على حصص العلاج، أو بالإطار الطبي أو شبه الطبي المرافق عامة. ومع كل رواية يسردها المريض، ويفصح من خلالها برؤاه وتصوراته وخيالاته، ويجتهد المُعالِج لاستيعابها، ينفتح في الآن ذاته أفق لا محدود تؤثثه هذه النصوص الحيّة، العميقة والثرية. نصوص مضرّجة بأبعاد الإنساني المسكون بتلوينات التأويل.

---

(1) DAGOGNET (François), ***philosophie biologique***, p. U.F, 1955, p. 88.

(2) دافيد لوبروتون، أنتربولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، 1997، ص 180.

لا يمكن أن نختزل "المرض" أو "تجربة المرض"، في تناولات المقاربات الوضعية الصارمة. إنه يتعدى هذا التوجه العام الذي يتجرّد من المقتضى الذاتي، وينعكف فقط على نظيره الموضوعي. إن "المرض" يرمز إلى تلك التجارب الذاتية والمخصوصة التي يحياها الأفراد مع أجسادهم. تجارب تذكرنا دوما بأننا كيانات مادية(1) كذلك. وحتى لو تشارك بعض المرضى مع غيرهم في العلّة ذاتها، فلكل رؤيته الخاصة والحميمة للمرض عامة ولنوع العلة تحديدا. كذلك فإن آثار "تجربة المرض" تختلف من مريض لآخر. ومن هذا الاختلاف تستتيغ هذه التجربة بخاصية العمق والثراء. وهو ما يبرز أيضا أهمية سرد وقراءة هذه التجربة قراءة تأويلية.

وفي إطار السعي الدائم لاستقصاء المضامين الظاهرة والخفية لـ "تجربة المرض"، في مستوى صورها البسيطة والمعقدة، هناك دائما ما يدفعنا أكثر لفكّ بعض أشفار لغز الإنساني. ومثلما تدفع هذه التجربة علاقة المريض بجسده وبكيانه المادي إلى أقصاه(2)، فهي تدفعنا كذلك إلى اقتفاء آثار العمق الإنساني واستكناه أصالته، بالإضافة إلى الخطو داخل مسافاته ولاسيما البعيدة منها. وعليه ألا يمكننا أن نشبّه هذه التجربة "كما الطفولة أو كلحظة بدائية «état primitif» باعتبارها شكلا من أشكال الوجود المكتمل"(3)؟

تبدو "تجربة المرض" كرحلة اكتشاف مغايرة للمعهود، رحلة يعيشها الإنسان متسائلا عن الإنسان وعن الذات وعن المصير، وضمن لحظاتها ودقائقها تصطفي الذات الإنسانية دلالات جديدة، عوضا لأخرى تبدّت بالية. فما تنتهي إليه الذّات من اكتشافات خلال هذه الرحلة، وما يمكن أن تعلمه من كشوفات، ما يحملها إلى أبعاد أخرى، تنظر عبرها بمنظور مخالف لما كانت عليه قبلا لكيانها وللحياة وللوجود بعامة. ومن ذلك إنصاتها لجسدها أكثر من ذي قبل، وتمثلها لإنيتها بكيفية مجاوزة للمعتاد. ولعلّ موجات الألم العضوي المنسابة عادة داخل جسمها، وما تولّده داخلها من معاناة، قد تصقل مع ذلك، تلك الذات وتنبّهها إلى مكامن أخرى ثرية في أرجائها لم تنتبه إليها قبلا.

---

(1) MARZANO (Michela), ***Philosophie du corps***, p. U.F, Aout 2007, p. 52.

(2) MARZANO (Michela), ***Penser le corps***, p. U.F, Janvier 2002, p. 10.

(3) Maurice MERLEAU-PONTY, ***Phénoménologie de la perception***, Librairie Gallimard, 1945, p. 125.

تُصبح متابعة المريض لجسده، عبر"تجربة المرض"، مخالفة لما كان يعيشه ماضيا. فما كان معلوما صار الآن غامضا. وما كان مجهولا بدأ ينجلي حجابه شيئا فشيئا. إنها رحلة مغايرة تنضاف لمسيرة حياة تؤثث بطريقة مغايرة لهذا الإنساني المتُرجل هذه المرّة؛ بين ألم ومعاناة، بين جهل ومعرفة، بين تطلع للبقاء وخوف من الفناء، بين يأس وأمل... إنها أيضا سلسلة مراوحات ومفارقات يعيشها المريض في سياق معايشته "للمرض".

إن "تجربة المرض" تقلق وتريح في الان معا كما تبدو كـ"معيش" يعتّقه السرد والتأويل. فيها يواجه المريض ذاته كما يواجه الآخرين، فتتالى الخلاصات والنتائج التي تنطوي على إحياء مستمر لمعنى أبى أن يظل مسكونا بالغموض. حيث يروي المريض حالته وظروفه ومسيرته مع المرض، فينكشف بعض من عالمه المغمور. ذلك أن هذا البوح الصادق لما يختلجه كما يعبّر عن ذلك مارسال بروست(1)، هو في جوهره حياة ترنو دروب المعنى الممتد. بمعنى لا يمكن أن نلملم زخمه ولا أن نحصر اتجاهاته بكليتها، مهما اجتهدت القرائح وتفننت الاستعارات وتكاثرت الصور. إنه معنى يفيض بتأويلات لا محدودة، تترجمها مقاطع السرد بكل ظروفه وعناصره ومستوياته.

ب- العيادة الطبية والحكم الطبي

إذا كان" الطب ممارسة من جنس خاص يعود إرساؤها إلى أسحق عهود التاريخ".(2) فهو يعرّف كذلك بـ "فن العلاج". كما يوظف هذا المجال مختلف الخبرات المعرفية والتقنية، للنظر في المسائل التي يعالجها. وإذا كان الإنسان موضوعا للسؤال الطبي، فإن هذا السؤال يتناول مظاهر وأسباب اعتلال الإنسان، أو بالأحرى الأمراض أو الإصابات، وكذلك الحالات التي تعتريه وتؤثر في بنيته البدنية والنفسية ومحيطه الذي يعيش فيه. كما ينظر الطب في ظروف نشأة الأمراض وحدوثها

(1) «Le corps que l'on découvre dans la maladie se révèle ainsi différent de celui que l'on pensait connaitre comme l'écrit Proust dans Le coté de Guermantes». Michela MARZANO, ***Philosophie du corps***, p. U.F, Aout 2007, p. 52.

(2) بول ريكور، العادل، الجزء 2، تعريب عبد العزيز العيادي ومنير الكشو، المجمع التونسي للعلوم والاداب والفنون "بيت الحكمة قرطاج، 2003، ص 561.

وكيفيات تفاديها أو شروط الوقاية منها، ويهتم بمختلف الأوضاع الصحية لمحاولة تحسينها. ويعرف أيضا كعلم تطبيقي في تطور مستمر، يسعى لبناء رؤى علمية دقيقة ومناهج تعليمية حديثة وأدوات وطرق علاج متجددة، وذلك بالاستفادة من التجارب البشرية التي حدثت على مر العصور.

مع بداية الحداثة وفي إطار البحث عن إمكانيات للعلاج بشقيه الدوائي والجراحي، ارتكزت العلوم الطبية على الدراسات العلمية الموثقة بالتجارب المخبرية والسريرية، حيث انكبت مختلف تخصصات الطب على تطوير مجالات بحثها وإيجاد حلول لمختلف المشكلات التي تطرح عليها ومنها قطاع علوم الجراحة. كما أن "الطب هو إحدى الممارسات القائمة على العلاقة الاجتماعية التي تكون المعاناة بالنسبة إليها الحافز الأساسي والغاية هي الأمل بالمساعدة وربما الشفاء. بصيغة أخرى، الممارسة الطبية هي الممارسة الوحيدة التي يكون رهانها الصحة الجسدية والعقلية".(1)

يسعى مجال الطب إذن، ومنذ بداياته إلى الآن إلى تطوير آليات وإمكانيات العلاج والشفاء، ودعم شروط الحفاظ على الصحة. وتهتم في هذا الإطار العديد من المنظومات الصحية بوضع برامج وطرق عمل ذات نجاعة، وبتدعيم وترشيد ظروف وأجواء العيادات الطبية. فماذا نعني بالعيادة الطبية؟

تعتبر العيادة الطبية عامة فضاء مخصصا للمعاينة وللعلاج، على الطبيب -وفي كنف احترام كرامة المريض- أن يلتزم ببروتوكولاته المعتمدة وبأطره القانونية. كما على المريض أن يطلع على هذه البروتوكولات، وكذلك على الشروط القانونية للعلاج. وإذ يقتضي هذا الأخير امتلاكا لخبرات تقنية ولمعارف نظرية فهو يعبّر أيضا عن عمق الفعل الإنساني وجوهره كما عن بساطته وتعقده.

تعد العيادة الطبية إطارا يلتقي من خلاله الطبيب بالمريض. ويشترط هذا اللقاء مجموعة من الركائز، في غيابها يغيب دور العيادة الطبية وتفتقد بالتالي لمضمونها. وتتلخص هذه الركائز في ثلاثة هي: التواصل، الفهم، واتخاذ القرار. يقتضي التواصل انفتاحا على الآخر وتفعيلا لانبثاق حوار لابد أن يكون تحسيسا لقبول الآخر وتعمّ

---

(1) بول ريكور، العادل، الجزء 2، تعريب عبد العزيز العيادي ومنير الكشو، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة قرطاج، 2003، ص 561.

عن التفاعل الموجب معه. كما يستدعي الفهم جهدا تبذله الذات لإدراك واستيعاب موضوع اهتمامها. أما اتخاذ القرار فهو محصلة الجوانب السابقة الذكر. ولعلّ اتخاذ القرار هو في جوهره تفعيل للنتائج المراد بلوغها.

تنشأ في إطار العيادة الطبية لحظات من القرب بين طرفان أو بالأحرى ذاتان: مريض/طبيب. وحيث يختار الطرف الأول (المريض) عادة من سيعالجه. فإن الطرف الثاني (الطبيب) يستأثر بصلاحيات: التفسير، الفهم، والإنصات.

وتعد العيادة الطبية فرصة لتبادل الأسئلة والحوار ولتقاسم بعض الأسرار، وهي تعبّر بذلك عن ثقة ناشئة بين طرفان، على أن يُطالب الطبيب في مختلف لحظات تبادل الأسئلة والحوار تلك بالتوفق لحسن الإنصات ودعم مناخ الراحة والاطمئنان لدى المريض. ليقرر بعد ذلك أي حكم طبي يمكن اعتماده وأي توجه لسيرورة العلاج.

كيف نعّرف الحكم الطبي؟ إن هذا الأخير-كما يسميه ريكور- هو من قبيل "الحكم الحدسي"، الذي "يصدر عن التعليم وعن الممارسة"(1). حيث يتشكل الحكم الطبي من خلال التمرّس بالمعرفة النظرية لهذه المهنة وبالخبرة الممارساتية المستقاة من التجربة العلاجية. ويتناول ريكور هذا السياق مضامين الحكم الطبي والممارسة العلاجية بعامة، معتبرا أن "ما يبدو خاصا بالمقاربة العلاجية هو أنها تستثير أحكاما عائدة إلى جملة من المستويات المختلفة، المستوى الأول يمكن تسميته مستوى تدبيريا (...) المستوى الثاني يجدر أن يسمى مستوى أدبياتيا، بما أن الأحكام فيه تكتسي صبغة المعايير التي تعلو بأشكال مختلفة على فردية العلاقة بين المريض الفلاني والطبيب الفلاني (...) وفي مستوى ثالث تتعلّق البيواتيقا بأحكام ذات طابع تفكّري مركزة على محاولة شرعنة الأحكام التدبيرية والادبياتية من المرتبتين الأولى والثانية"(2). ذلك أن مسار العلاج ينطلق بميثاق علاج يبدو في جوهره التزاما أخلاقيا لا يمكن "تركه لمصادفات الرفق والرأفة، فشأنه شأن كل فنّ يمارس حالة بحالة، فانه يولّد لصالح التعليم والممارسة بشكل خاص ما يمكن أن

---

(1) بول ريكور، العادل، الجزء 2، تعريب عبد العزيز العيادي ومنير الكشو، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة قرطاج، 2003، ص 563-564.

(2) ن. م.، ص 559-560.

نسميه تعاليم حتى لا نتحدث عن معايير تضع الحكم التدبيري على طريق الحكم الادياتي".[1]

ويعبّر أحيانا ميثاق العلاج على هشاشة تلوح من خلال عدم الثقة التي تتجلى مرات من قبل أطراف العلاج والمريض. ذلك أن "الثقة مهددة من طرف المريض بخلط مغلوط بين الريبة إزاء استغلال مفترض للنفوذ من طرف كل عضو من أعضاء السلك الطبي وبين الشك في أن لا يكون الطبيب – افتراضيا – جدير بالأمل الجنوني المعقود على تدخله"[2]. ويبقى ميثاق العلاج رغم ذلك، رابطة معنوية لا محيد عنها، تلزم كلاً من الطبيب والمريض باحترام أدوارهما.

ت – في علاقة الطبيب بالمريض:

تحتكم علاقة الطبيب بالمريض لرهان أساسي رافق ممارسة الطب وهو حفظ حياة وصحة المريض. وتقام هذه العلاقة على معايير ايتيقية وأطر موضوعية تضمن عدم انحرافها عن مقاصدها التي نشأت من أجلها.

وتندرج هذه العلاقة بعامة في أفق العلاقات الإنسانية، ذلك أن شرط إمكانها هو هذا اللقاء بين الطبيب والمريض. ف "ما هي النواة الاتيتيقية لهذا الالتقاء الفريد؟ إنه ميثاق السرية الذي يلزمهما الواحد إزاء الآخر، المريض الفلاني والطبيب الفلاني"[3] وفي هذا المستوى يمكن أن نتحدث عن "ميثاق علاج قائم على الثقة".[4]

ولئن يعكس لقاء المريض بالطبيب –كما ذكرنا سلفا– تقابلا بين طرفين أحدهما يملك المعرفة والمهارة وآخر يتألم، فان ردم هذه الهوة، لا يتم إلا "بواسطة سلسلة من المساعي الصادرة عن طرفي العلاقة. المريض- هذا المريض"يخرج لغة" معاناته بتلفظها كشكوى. وهي معاناة تحمل مكوّنا توصيفيا (العلامة الفلانية...) ومكوّنا سرديا (فرد مندمج في كذا وكذا من الحكايات) وبدورها تتحدد الشكوى بدقة في مطلب: مطالبة بـ... (الشفاء، ومن يدري طلب العافية، ولم لا، من وراء

(1) ن. م.، ص 563-564.

(2) ن. م.، ص 563.

(3) ن. م.، ص 561.

(4) ن. م.، ص 562.

ذلك طلب الخلود)، ومطلب إلى... موجه إلى الطبيب الفلاني كالتماس. ويطعّم هذا المطلب بوعد الالتزام بنظام العلاج المقترح بمجرّد القبول به".[1]

تبدو كذلك علاقة الطبيب بالمريض، تعبيرا عن الخصوصية والفرادة، والتعقيد. سيما وأن ما تثيره من إشكاليات ومن بينها: هل يمكن حدّ هذه العلاقة بفاعلين اثنين؟ هل هي علاقة ثنائية؟ ألا يمكن أن تعبّر علاقة الطبيب/المريض عن مساواة أو تكامل؟ ثم كيف يمكن لها أن تدافع ضد المرض؟ وهل أن الثقة التي تحضنها هذه العلاقة هي ثقة متبادلة؟[2]

وهكذا تفتح هذه العلاقة على فضاءات إشكالية لعل أغلبها تتعلّق بالجوانب الايتيقية لها. ذلك أن وثاقة الاتفاق كما يرى ريكور "يجب أن تمتحن أيضا من الطرفين بالتزام الطبيب بـ "متابعة" مريضه والتزام المريض بـ "التصرف" وكأنه مقرّر علاجه الخاص. وهكذا يصبح ميثاق العلاج نوعا من التحالف المكين بين شخصين ضد العدو المشترك الذي هو المرض. فالاتفاق مدين بطابعه الأخلاقي للتعهد الضمني المشترك بين الطرفين بالوفاء بدقة بالتزاماتهما المتبادلة."[3]

ويمكن في الختام التنصيص على فكرتين أساسيتين تحكمان بنية هذا النص: تبيّن الأولى راهنية مجال البيواتيقا، أما الثانية فتتعلق بانفتاح هذا المجال على سرد عمق الذات الإنسانية وسعيه لاستقصاء مضامينها الظاهرة والخفية. ذلك أن "تجربة المرض" مثلا وبكل صورها البسيطة والمعقّدة، تتجلى كنص حيّ من نصوص الإنساني. نص يطلّ علينا كأثر فريد تسعى البيواتيقا -من خلال التوجه التأويلي الذي ترتكز داخلها- إلى استكناهه.

ولئن تتناول البيواتيقا سلسلة التطبيقات العلمية المحوّلة لأقدار الإنسانية بالنظر، فلتبيّن لنا مخاطر ما لم نلم بتبعاته وآثاره بعد. ذلك أن منجزات العلم باتت تقلق البشرية وترجّ هدوءها وسكينتها. لقد غزى العلم بآلياته وإمكانياته كل أبعاد الحياة

---

(1) ن. م.، ص 562.

(2) Fatma HADDAD-CHAMAKH, La communication dans la relation médecin- malade, in, Ethique et communication de la santé, comité national d'éthique médicale, 4ème conférence annuelle, 2000, pp. 50-51.

(3) بول ريكور، العادل، الجزء 2، تعريب عبد العزيز العيادي ومنير الكشو، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة قرطاج، 2003، ص 562-563.

الإنسانية، غير أن هذه الحياة لا يمكن حصرها في هذا التناول الموضوعي الذي يحرص على أن يلفها به.

وإذ أدت كثرة التدخلات العلمية إلى تمنمة الحياة وتفكك أنساقها المألوفة، كما إلى وهن الإنساني ودعم الهوة الشاسعة بين الموجود والمأمول، وإذ يتغلغل يوما بعد يوم الإحساس بالعجز والشعور بالقلق والمعاناة، فإن السكن إلى "المعنى" يبقى الفضيلة الثابتة في زحم التحولات.

في انبثاق الفانتاستيك

بوشعيب الساوري[1]

مقدمة:

من بين الأسئلة التي تثير الباحث في إشكالية حضور الفانتاستيك في الأدب العربي عموماً، وفي الرواية العربية بشكل خاص هناك سؤال مثير وهو: هل هذا الحضور نابع من استلهام التراث النثري العربي الغني بالعجيب أم أنه جاء استجابة لحاجة جمالية اقتضاها تطور الرواية العربية في إطار تصاديها مع الرواية الغربية؟ أم أن الفانتاستيك كان مرتبطاً ببنيات ثقافية مغايرة لنظيرتها العربية؟ أم أنه كان وليد واقع الروائي العربي وتحولاته المحبطة والمخيبة للآمال؟ ويترتب عن هذه الأسئلة سؤال آخر وهو: هل يُمكن أن نُدرج التراث النثري العجيب ضمن الفانتاستيك؟ خصوصاً وأن محاولات كثيرة لتأصيل الفانتاستيك تُرجعه إلى قرون سابقة على القرن الميلادي الثامن عشر، وقد اعتبر كثير من الباحثين من بينهم تودوروف وكاستيكس أن ظهور ألف ليلة وليلة كان كميلاد لعالم خاضع لقوانين مختلفة[2] عن قوانين العالم الواقعي.

منذ أن صار الفانتاستيك موضوعاً للدراسات الأدبية، تطور التفكير النقدي حوله في ثلاثة اتجاهات أساسية: الأول هو تاريخ الفانتاستيك، الثاني هو حدود الفانتاستيك والثالث معالجته وفق التصور الفرويدي.[3]

---

(1) باحث من المغرب.

(2) Verónica Murillo chinchilla, “La littérature fantastique: poétique d’un conflit rationnel” in **Revista de Lenguas Modernas**, N° 13, 2010/59-69, p. 60.

(3) Eric Lysoe, «pour une théorie générale du fantastique» article paru à l’origine dans **Colloquium Helveticum**, n° 33, 2002, p. 37-66. (p.4 en ligne)

ستحاول هذه الورقة الاندراج ضمن الاتجاه الأول، وتحديداً الانشغال بالسياق الثقافي والاجتماعي والفكري الذي ظهر فيه الفانتاستيك، والتدقيق في شروط انبثاقه[1] انطلاقاً من تصور لتاريخ الأدب يعتبر الأدب نتيجة لروح العصر بلغة ميشيل فوكو، وهذا الاتجاه مغيب في جل الدراسات العربية التي تناولت الفانتاستيك، ونعتقد أن هذا الاختيار سيمكننا من الإجابة عن الأسئلة أعلاه.

وما دفعنا إلى السير في هذا الاتجاه هو أن كثيراً من الدراسات العربية التي انشغلت بالفانتاستيك لم تراع الخلفيات التاريخية والفكرية والنظرية المؤطرة لسياق ظهوره ولم تعرها الاهتمام الكافي، بل غضت الطرف عنها متناسية الخصوصية الأساسية للفانتاستيك وهي القلق الذي يبقى وليد العقلانية الصارمة. الأمر الذي يؤدي إلى فصل المفهوم عن سياق ظهوره، وتجريده من حمولته المعرفية والتاريخية ويقود إلى تشويهه، وهو أمر غير مقبول؛ لأنه من غير الممكن إخراج النص الأدبي عن سياق إنتاجه وشروط إمكانه. وسيكون الإقدام على هذا العمل نوعا من الإسقاط الفج.

1 - بذور الفانتاستيك في الرومانسية

بات من المعلوم أن ظهور الفانتاستيك ارتبط بالحقبة التاريخية للرومانسية. ويقود التأمل في الحركة الرومانسية وعلاقتها المتوترة مع فكر الأنوار إلى وجود قواسم مشتركة بينها وبين الفانتاستيك، بل إن الرومانسية احتضنت بذوراً للفانتاستيك، انطلاقاً من الحمولة المفهومية لمصطلح الرومانسية، وصولاً إلى الرؤى والتصورات الفكرية والجمالية الحاضنة لها.

وتؤكد دلالة كلمة الرومانسية ذلك؛ إذ إن معنى الصفة الإنجليزية (Romantic) الذي ألبس إليها في النصف الثاني من القرن الميلادي 17 معنى قريب جداً من تقبلات الفانتاستيك. فعلاً كانت الرومانتيك مرتبطة غالباً بما هو خاطئ وفانتاستيكي ولا عقلي، وتحديداً مثل القصص التي كانت تُحكى في الرومانس القديم،

---

(1) Antoine Faivre, «Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)» in **Cahier de l'Hermétisme colloque de Cerisy: La littérature fantastique**, Ed. Albin Michel, 1991, p. 16.

ومن هذه الصفة اشتق. وكانت الرومانتيك في القرن الميلادي السابع عشر مرادفة لكل ما هو خيالي وما هو سخيف وما هو غير طبيعي ومُنمق. وكل ما كان يشبه منتوجاً فانتازيا غير منتظم كان يسمى رومانتيك.[1] وكما يقول "شليجل" إن الرومانسية هي بالضبط من يتمثل ذاتاً شعورية داخل شكل فانتاستيكي.[2]

وحسب "فيخته" الوعي بالذات ممكن فقط إذا عرف الأنا ما ليس أنا الذي يتطابق مع الواقع خارج الذات، فإذا لم يفترض الأنا اللاأنا لن يتعرف على حدوده.[3] وتعتبر الرومانسية العالم مركزاً للمختلف والمتعدد، حيث تتعايش المتعارضات، والعالم وعاء لتمظهرات مختلفة للإلهي. ويسعى الروح الشعري لفهم هذا التعدد بتنظيم الأجزاء داخل مجموع منسجم، ليخلق التناغم انطلاقاً من العماء.[4] ففي الواقع هناك دائماً شيء لا يمكن معرفته، والذات لا تدرك سوى تمظهره الخارجي، دون أن تصل أبداً إلى فهم ماهيته. والروح الشعري يمتلك القدرة على إدراك أجزاء الماهية الروحية للأشياء.[5]

والشعر الرومانسي شعر كوني وتقدمي يريد مزج الشعر بالنثر، والعبقرية بالنقد، وشعر الفن بشعر الطبيعة، إنه لا يفهم إلا ما هو شعري. ويروم تمثل الماهية الشعرية لكل مظهر من مظاهر الواقع ليصل به الأمر إلى رؤية الشعر فيما يظهر أنه ليس شعراً. انطلاقاً من ألا حدود للشعر، تتطابق فيه المتقابلات؛ كتطابق الأجزاء والكل، هو ما يخلق الشعر.[6]

---

(1) Tania Collani, "la naissance du Gout fantastique au 19 siècle: Musset Chroniqueur et les Arborsecences Romantiques", Università degli studi di Bologna Publication, Jan 1, 2004 (http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Collani/Collani_Litt%E9raturefantastique.pdf

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Chiara de luca, «les germes du fantastique dans les théorisations des écrivains romantiques allemands» **Revue des Littératures de l'Union Européenne**, 2004http://www.rilune.org/dese/tesinepdf/De%20Luca/De%20Luca_Histoiredesid%E9es.pdf

(5) Tania Collani, Op. cit

(6) Ibid.

ومن أجل أن يتمكن الروح من التعبير عن نفسه بحرية تامة يجب تأسيس العلاقة الأصلية بين الإنسان والطبيعة.[1] ويبحث "هوفمان" بدوره عن تأسيس علاقة أصلية بين الإنسان والطبيعة، بين الإنسان والفن، انطلاقاً من نقد عصر الأنوار ومنطلقاته الفكرية. ويحدد "هوفمان" الهدف الحقيقي من الفن والمتمثل في تحرير الإنسان من كل آلام هذه الدنيا ومن كل الضغوطات الساحقة للحياة اليومية.[2] إذ ينبغي أن يكشف اليومي عن المعنى النبيل الذي يخفيه، بشكل مفارق، وأن ما هو عام يكشف عن الطابع الغامض الملغز وأن المعروف يتلقى مقام اللامعروف/والمحدود هو مظهر اللامحدود.[3] فانطلاقاً من الظاهر البسيط للأشياء المألوفة جداً يصل الروح الشعري إلى القبض على قدسية الطبيعة وجلالها وسرها الذي تخفيه.[4]

وتتطابق سيرورة الرومانسية مع عمل الروح الشعري، لأنه هو تعبيرها الخاص، وهو يتغذى من الإلهي الذي يتجلى في الواقعي.[5] فإذا كانت وحدة الأنا قد دمرت بواسطة العقل، فقد تم إعادة تأسيسها بواسطة الشعر بفضل الفن التوليفي الذي خلق روابط جديدة باستعمال ما تم تكسيره.[6]

وتبقى السخرية لدى الرومانسية أداة لبلوغ اللامحدود انطلاقاً من المحدود. وهي وسيلة أو أداة الروح الشعري الذي يخلق انطلاقاً من الكاوس، لأنه لا يمكن أن تخلق الحياة انطلاقاً من النظام العقلاني. والسخرية هي أداة المفارقة لكنها أيضاً جمال لأنها تذهب إلى ما وراء المنطق.[7]

كما يعبر الشعر عن ذاته عبر الجنون الذي هو نتيجة للخيال، ويتعلق الأمر بتعبير مفارق لشيء ما يوجد داخل الطبيعة، والذي يعطي للشاعر نوعاً من التعويض.[8] والرومانسي هو مترجم للواقع اللامحدود الذي يغنيه بواسطة توسطه،

---

(1) Ibid.
(2) Ibid.
(3) Ibid.
(4) Ibid.
(5) Ibid.
(6) Ibid.
(7) Ibid.
(8) Ibid.

فيتمثل، بطريقة ذاتية، ما هو موضوعي.(1) وتريد الروح الرومانسية التفكير في السر الروحي المختبئ داخل كل مظاهر الواقع.(2) لتتعايش في الشعر الرومانسي المتضادات؛ الحقيقة/المظهر، الجد/اللعب... فالرومانسية تتغذى من مبدأ روحي وترتكز في الآن ذاته على أسس تاريخية وهو ما يجعلها قريبة من الفانتاستيك.

وقد جاء ميلاد النصوص الفانتاستيكية في أعقاب الرومانسية التي كانت بدورها بمثابة رد فعل على التحول الجذري الموسوم بالقطيعة مع البراديغم الرمزي السابق(3) أي القروسطي، وبطريقة أقل مثالية.

وإذا كانت الرومانسية قد سعت إلى إيجاد أجوبة فإن الفانتاستيك انشغل بطرح أسئلة قلقة أمام الإشكالات اللامتعددة للاعقلاني المشاهد والمحسوس به والموجود في كل مكان، لكنه متوارٍ داخل ما سُمي بالعقلانية الجديدة.(4) لذلك نجد محكيات الفانتاستيك تتأسس على المفارقات والمشكلات العويصة التي تُغذي الشعور بالغرابة والقلق وعدم الشعور بالأمان أمام واقع رمزي فقد انسجامه القديم. ومن أجل الهروب إلى اللامعقول أو الجنون، أخذ الخيال بعين الاعتبار واقع القطيعة القديمة وضرورة إيجاد وحدة داخل التعدد بتدخل الروح الشعري.(5) وبذلك تشير الرومانسية والفانتاستيك إلى ظهور لا معقول غير مؤطر برمزية دينية واضحة، وإنما يعطي لهذا اللامعقول أجوبة مختلفة.(6)

2 - نحو علاقة رمزية جديدة مع العالم

عرفت أوربا مع الثورة الصناعية تحولات وجدانية كبيرة وعميقة، تمثلت في التدشين لصيغة جديدة من العلاقة الرمزية مع العالم، بعد أن كان نظام العالم، ما قبل الحداثة، منتظماً بواسطة حضور الفوق طبيعي والذي كان يمنحه توازنه وانسجامه، إذ

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Roger Bozzetto, «l'irrationnel, l'époque romantique et le fantastique». (lieu de parution initiale inconnu) www.noosfere.com/Bozzetto/article.asp?numarticle=574&pdf=1 14/10/2012.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

كان يتم ربط الأشكال الفوق طبيعية باللامعقول تحت إطار رمزية دينية،[1] ونشأ الشعور الفانتاستيكي انطلاقاً من البون بين خطاب العقلانية الجديدة (الاقتصادي والسياسي والشعري) والمعيش اليومي.[2] بعد أن تمت خلخلة الانسجام القروسطي، على مستوى المعتقدات والمؤسسات وعلاقات الأفراد، بوضع قطيعة مع الإبستمي السابق والانتقال إلى إبستمي جديد، أي الانتقال إلى الحداثة والعقلانية التي حاولت القطيعة مع فكر القرون الوسطى الذي كان يضفي على العالم طابعاً سحرياً، وهو ما حاولت الحداثة مواجهته بنزع الطابع السحري عنه، وتضييق الخناق على الخيال وعلى كل ما اعتبر معارضاً أو مخالفاً للعقل. وهو ما أدى إلى نشوء أزمة في المعنى، وأتاح الفرصة لظهور الفانتاستيك الذي كان كمحاولة لتأسيس رمزية جديدة في غياب سند مذهبي مفسر أو ميتافيزيقي.[3]

ولهذه الخاصية الجديدة علاقة مع الانقلاب الاقتصادي والسياسي والسوسيورمزي. فبدافع من الضرورة التاريخية، تم الانتقال من تصور تيولوجي للعالم إلى نموذج مغاير وإلى نموذج اقتصادي وسياسي جديدين تمثل في التغيرات الاقتصادية والسياسية التي عرفتها الثورات البورجوازية والتي توجت بالدمقرطة ومجيء النموذج الصناعي لإنتاج الثروات، وذلك في علاقة بانقلاب النظام الذي كان حتى ذلك الحين الوحيد القابل للإدراك، وكان يبدو أنه مؤسس من طبيعة الأشياء، لم يتم هذا الانقلاب دون قفزات فجائية ودون خسائر ودون فتن.[4] لكن باسم العقلانية، وبحكم فعاليتها، تم فرض هذا النظام شيئاً فشيئاً. وهو ما سجل مفارقة وهي أن هذا النظام الجديد الذي أراد أن يؤسس على العقل لا يمكنه أن يفرض إلا بواسطة نقيضه ألا وهو العنف. ولهذا العنف، دون شك، علاقة مع استحالة الأخذ بعين الاعتبار كسر الروابط القديمة التي تمت صياغتها من قبل التاريخ، وإرجاعها بحكم العادة إلى

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Antoine Faivre, «Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)» in **Cahier de l'Hermétisme colloque de Cerisy: La littérature fantastique.** Ed. Albin Michel, 1991, p. 28.

(4) Roger Bozzetto, Une (H) **histoire (du) fantastique a-t-elle une signification?** Imaginaires et idéologies. Cahiers du CERLI, 1984, p. 15-24.

بعد مقدس، حين تم الإحساس بها فقط على أساس أنها لا عقلانية غير ضرورية.[1] يتعلق الأمر بفرض تمثل عن العالم كشمولية.[2] وفرض إبدال فكري وروحي بعنف. وكانت لذلك انعكاسات سلبية على ما هو نفسي واجتماعي بسبب تضييق الخناق على ما كان يعتقد أنه يتعارض مع العقل والعلم ألا وهو الخيال. هكذا تم الانتقال من نموذج إلى نموذج جديد يحاول فرض نفسه بعنف على جميع المجالات العلمية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية والأدبية.

ارتبط ظهور الفانتاستيك، إذن، بالدور الأساس للقطيعة الإبستمولوجية المتمثلة عموماً في الانتقال في القرنين الميلاديين السابع عشر والثامن عشر، من عالم كان يهيمن عليه الاعتقاد إلى آخر غزته بشكل تدريجي العقلانية العلمانية، وهي لحظة مفصلية حيث لم يصبح فيها اللاهوت قادراً على تفسير الظواهر، وحيث إن المحاولات لإعداد معرفة علمية عن العالم لا تصل إلى حدوث يقينيات جديدة.[3] ويؤكد بوزوتو[4] أن الفانتاستيك تأسس في حقبة لتطور الفكر الغربي، حين ادعى الخطاب المهيمن أنه عقلاني، بسعيه إلى حبس كلية الواقع في خطاب العقلانية، بصيغة أخرى حاول العقل التفكير بمسح الطاولة عن كل ما كان سائداً قبله، بالانقطاع عن كل ما هو سابق له من أجل تأسيس صورة العالم، صورة قادته إلى رفض كل ما لا يدخل في قوانينه. وبالتالي فالفانتاستيك غير منفصل عن فشل النموذج الأدبي الذي كان مهيمناً لعدة قرون، ألا وهو التصور المحاكاتي للخلق الفني الذي يقصي الفوق طبيعي من مجال الأدب. أصبح هذا النموذج غير متوافق وغير ملائم كثيراً لحقبة شهدت تحولات مستمرة وعنيفة ستغير البنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للعالم الغربي.[5]

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Emmanuelle Sempère, **De la merveille à l'inquiétude: le registre du fantastique dans la fiction narrative au 18 siècle**, Ed. Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 39.

(4) Roger Bozzetto, Une (H) **histoire (du) fantastique a-t-elle une signification** OP.cit.

(5) Alejo G. Stiemberg, «du gothique au fantastique gothique et à la Ghotic fantasy: parcours du genre au style», 2004, (http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Steinberg/Steimberg_Litt%E9rairefantastique.pdf), p. 4.

وسيكون لها تأثير على نفسية أفراد المجتمع، من خلال ما خلفته من أزمات روحية.

يرجع الفانتاستيك، بداية، إلى طريقة في الكينونة لها صلة بالخيال.[1] كما أن تمثل العالم الذي يقيمه الفانتاستيك غير منفصل عن الأزمات والمآزق السياسية والاجتماعية والعلمية والفلسفية التي حدثت بشكل فجائي في نهاية القرن الميلادي الثامن عشر، إذ حلت أزمة قيم عميقة دفعت الإنسان إلى خلق أخلاقه وقيمه الخاصة. وهو ما يفسر قيام الفانتاستيك على رؤية للعالم خاصة به وعلى منظور لعلاقة الإنسان بذاته وبالعالم، إذ تذهب التجربة الفانتاستيكية إلى إخراج القلق الأساسي للإنسان والمحروم من أي تبرير، وتسمح له بإعطاء معنى لوجوده ورؤية الواقع بعيون أخرى، إنه أيضاً فضاء لتشخيص الدواخل الإنسانية وما يعتريها من خوف وما يعتمل فيها انطلاقاً من قلق المعيش والأمل في الخلاص.

كانت لهذا الحصار ردود أفعال تتعارض مع ما كان يسعى إليه النظام العقلاني، إذ أخرج مجيء نظام العقل، إذن، إلى الوجود حضور اللاعقلاني الذي كان محاصراً وممنوعاً، وسط العالم الذي شيده العقل ولم تكن حينذاك أي لغة تعبر عنه. سيعطي هذا الإكراه اللامحتمل مكاناً لسلوك انعطافي، سيحاول تصويره، والذي سيتمثل في ميلاد نمط جديد من السرد التخييلي أو الفوق طبيعي يبتلعه اللاعقلاني.[2] ألا وهو الفانتاستيك.

نشأ الفانتاستيك وسط حقبة هيمنت عليها فلسفة الأنوار، لكنه لم يتقيد بها كنوع من الارتداد على العقل الأنواري الصارم والتمرد عليه. وذلك بإعادة استعمال التيمات العجائبية القائمة على العجيب الأسود الذي نشأ في عصر قمع مذهب الحيوية والسحر التي كانت في فترة النهضة.[3] وبالتالي لأول مرة في تاريخ الفكر الغربي سيتشكل جنس تخييلي في علاقة نقدية مع الخطابين الموجودين:

---

(1) Anka Clitan, «le fantstique métamorphique de corinna bille» http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari3/franceza/Anca%20Clitan.pdf. p. 862.

(2) Roger Bozzetto, Une (H)**histoire (du) fantastique a-t-elle une signification**. Op.cit.

(3) Ibid.

الفلسفي/العلمي والديني، دون أن يجد إبدالاً خطابياً يبقى ضمن النظام التصويري.(1) وبما أنّ التخييلات السردية للقرن الميلادي الثامن عشر لم تطرح للنقاش الأشياء وإنما صيغ تمثل وخطابات الحقيقية، سيحدد الفانتاستيك ليس كجنس أدبي، وإنما كسجل مميز بالمسافة بين الخطاب وموضوعه، مسافة ترسم على عمق القلق الميتافيزيقي الذي يثيره.(2)

هكذا لم يكن تمثل العالم، الذي افتتحه الفانتاستيك، منفصلاً عن الأزمات والمآزق السياسية والاجتماعية والعلمية والفلسفية والأدبية التي برزت في نهاية القرن الميلادي الثامن عشر، وبطريقة أكثر بداهة على طول القرن اللاحق، حين سادت أزمة قيم عميقة دفعت الإنسان إلى خلق أخلاقه الخاصة، لعدم وجود قانون أخلاقي كوني، بعد أن أصبحت يقينياته القديمة غير قادرة على خدمة الاستقرار النفسي للإنسان.(3) فتم رفض الاعتقاد في الطابع المتعالي والثابت للقيم الأخلاقية والسياسية التي تتحكم في الحياة الإنسانية، وأصبحت كل الحقائق ترى من حينها متأرجحة وبالتالي أصبحت نسبية، لأنها وجدت نفسها فجأة موضوعاً للارتياب.(4)

3 - نحو إمكانات جديدة للعقل

انبثق الفانتاستيك في سياق ثقافي وفكري كانت فيه سيادة للعقل الذي حث عليه فلاسفة الأنوار، وقد تجسد ذلك من خلال الرغبة في عقلنة كل شيء من جهة، ومن جهة أخرى كانت هناك حاجة الطبيعة الإنسانية للبحث عن حدود جديدة لقدراتها، وذلك في تنسيق مع الرغبة في الهرب إلى عالم غير معقول في خلقه.(5)

يبدو أن الفانتاستيك مرتبط، في تقبله الواسع، بلحظات أزمة الفكر داخل تحقيب دوري في نهاية العصور التي كانت تعتقد في القدرة على إبداع تعبير مليء

---

(1) Ibid.

(2) Emmanuelle Sempère, Op. cit, p. 103.

(3) Maria Cristina Bathala, Op. cit

(4) Ibid.

(5) Verónica Murillo chinchilla, "La littérature fantastique: poétique d'un conflit rationnel" in **Revista de Lenguas ModeRnas**, N° 13, 2010/59-69, p. 60-61.

بالحياة، سواء أكان دينياً أو علمياً.[1] وبذلك يعبر الفانتاستيك عن الارتيابية وخيبة الأمل التي أدت إليها الهيمنة الثقافية والفكرية لنسق فكري معطى.[2] تمثل في العقلانية كإبدال معرفي، والواقعية كإبدال أدبي والتي حصرت الإبداع في محاكاة الواقع، وسيجت الخيال، وحرمت القارئ من الأشكال البطولية والغريبة العامرة بمغامرات الفروسية وبعوالمها العجيبة، التي كانت تنعش خياله خلال القرون الوسطى.[3]

ارتبط ظهور الفانتاستيك الأدبي، إذن، بتقدم العقلانية العلمانية، إذ هو ثمرة ثغرات وتناقضات تفسير الظواهر.[4] بعد الانتقال من ذهنية كان يهيمن عليها الاعتقاد وخاضعة لمنطق ما قبل عقلاني إلى ذهنية حديثة علامتها المميزة هي العقلانية.[5] وما ترتب عنها من أزمة في المعنى وخلل في التوازن الوجداني.

وتجدر الإشارة إلى أن الفانتاستيك ليس مجرد ردة فعل على تصلب الخطاب العقلاني، وإنما هو ينطلق من فتح مجاهل جديدة تتوارى على العقل ولا يمكن النفاذ إليها عبر أطر العقل الحداثي والأنواري. وبذلك طرح الفانتاستيك سؤال الرغبة في المعرفة كرغبة خالصة وكنقص مستحيل تحقيقه، بالرغم من أن المعرفة التي يطرحها للتساؤل موجودة، لكنها مثيرة للاشمئزاز ولا أساس لها ولا أصالة.[6] وهو ما حاصرته العقلانية.

لقد وجد كُتاب الفانتاستيك في هذه التيمة بمثابة إله جديد يحتمون به من عماء الواقع وتقييد الحداثة له، فخلقوا أعمالاً إبداعية جديدة يمتزج فيها الواقعي والعقلي باللاعقلي والمعيش بالخيالي، جاءت كبديل للعماء الذي أصبح يلف الوجود الإنساني، نتيجة محاصرة العقلانية لكل ما يعارضها، في إطار سعيهم إلى إيجاد معنى من خلال اللامعنى، بتحرير الخيال وتحرير الإنسان من أسر الواقعية، وإعطاء اللغة

---

(1) Emmanuelle Sempère, Op. cit, p .45.

(2) Ibid, p .45.

(3) Maria Cristina Bathala, Op. cit.

(4) Emmanuelle Sempère, Op. cit, p. 39.

(5) Ibid, p. 40.

(6) Roger Bozzetto, Une (H) **histoire (du) fantastique a-t-elle une signification**, Op.cit

القدرة على منح الوجود لما ليس موجوداً، بعرض العلاقة الملتبسة بين الواقع واللغة، كما يتيح للخيال الإنساني إمكانات وآفاقاً جديدة للإنتاج الإبداعي والخلق الفني.

يبرز الفانتاستيك حدود العقل.[1] ويتيح للإنسان التفكير خارج أسوار العقل في كل مخاوفه ووساوسه، وهو ما يجعله (الفانتاستيك) متسماً بحمولة فلسفية، وبالدهشة التي هي أساس التفلسف كما أكد أريسطو، وهي قلب الفانتاستيك، بالسعي إلى إيقاظ العقول. على الرغم من كونه يستدعي اللامعقول بإثارة قدرتنا على التفكير فيما وراء الحدود المرسومة لتفكيرنا، فإنه يدشن لتفكير داخل عقلانية مرنة، تتيح التفكير بطرق أخرى.[2] نظراً لكونه دعوة لتجاوز حدود العقل؛ إذ أنه يُبنى تحت حماية عقلانية مرنة وعامة تتضمن العقلانية الأولى. بعد أن وجهت العقلانية الخلق الفني وإلى نقد التقاليد الأدبية ورفض معاييرها الجامدة إلى البحث عن تحديد الشكل والمعنى في الإنتاج الأدبي، وهو ما فتح الطريق أمام الانفجار الرومانسي بشكل خاص في ألمانيا ولاحقا بفرنسا.[3] لتتلوها وتتولد من رحمها نصوص الفانتاستيك التي لم تكن بالضرورة ضد الأنوار، إذ أنها تحاول مقاربة الحقيقة العقلانية، بإبراز صعوباتها وشكوكها.[4]

لم يعتبر الفانتاستيك، في بداية القرن الميلادي التاسع عشر، شكلاً جديداً لإدراك العالم فقط، وإنما هو شكل جديد لتمثله.[5] ولم يعد الواقع مسيطراً عليه ولا يتمثل أبداً تحت منظور شمولي عقلاني، وإنما تحت منظور مزدوج ملتبس عقلاني ولا عقلاني في الآن ذاته.[6] يتعلق الأمر بنظام جديد يتأسس على التناقض، فرض نفسه

---

(1) Anouck Link, «le discours fantastique est-il rationnel?»in **Cahier De Narratologie,** 18, 2010

(2) Anouck Link, «le discours fantastique est-il rationnel?»in **Cahier De Narratologie**, (en ligne) 18, 2010, mis en ligne le 05 janvier 2011, consulté le 13 octobre 2012. URL: http://narratologie.revues.org/6046.

(3) Maria Cristina Bathala, Op. cit.

(4) Emmanuelle Sempère, Op. cit, p. 45.

(5) Ana Pano Alaman, «Goya et le merveilleux inquiétant des Caprichos», 2004 http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Pano/Pano_Artfantastique.pdf

(6) Ibid.

ابتداء من نهاية القرن الميلادي الثامن عشر، بشكل خاص، عبْر عُنف تحول اجتماعي سياسي واقتصادي اشتمل على فقدان الفرد لكل المعالم التي كانت تقوده. فلم يعد أمامه منظور وحيد آمن، عقلاني للأشياء.[1] وبذلك تمّ تحويل النقاش الثقافي حول طبيعة أشياء الواقع المتصور أو فقط المتخيل إلى محكي.[2] إذ وجد الكائن الإنساني نفسه مخترقاً بحالات نفسية متعارضة، تنطلق من الانتشاء إلى اليأس، من الاكتئاب إلى الغبطة. وتوقف عن أن يُحدد بوظيفته الاجتماعية البسيطة، وبدا يتصور نفسه ككائن فريد يصارع ضد رغبات يعجز عن كبحها.[3] والفانتاستيك يسمح بالجمع بين المتناقضات التي صار يحبل بها الواقع، ويشخص قلق الإنسان وما يعتريه من مشاعر الخوف.

4 - الفانتاستيك وفردنة الخوف

الفانتاستيك مزدوج المعنى متناقض وملتبس وهو مفارق.[4] ويتأسس على ظهور الفوق طبيعي في عالمنا المعتاد، وأيضاً تكمن مقصدية كاتبه في خلق مضايقة للقارئ وتخويفه أمام الفوضى التي يخلقها، بتسليطه الضوء على مختلف تصورات العلاقة الموجودة بين المتمثل في التخييل وعالم القارئ، في استقلال تام عن التيمات والوضعيات أو البنيات التي تدخل في إنتاجه. فلا يتوقف دور القارئ عند الشفقة على الضحية بل يصبح هو الضحية، حيث ينقل المحكي الفانتاستيكي الخوف والقلق المعاشين من قِبل السارد والشخصية إلى القارئ. وذلك بانبنائه على مواجهة شخصية معزولة مع ظاهرة فوق طبيعية؛ وهو ما يخلق تناقضاً عميقاً بين أطر فكر وحياة الشخصية التي تزعزعها بشكل كلي ودائم. وهذا التناقض لا أساس له إلا حين ينتج من قِبل القارئ أو المشاهد. ويظهر في محاولة الكاتب تسجيل كل تناقضات فترة تاريخية معينة داخل النص، انطلاقاً من كون الفانتاستيك ترجمة للتناقض الأساسي الذي يعيشه الإنسان في

---

(1) Ibid.

(2) Emmanuelle Sempère, Op. cit, 2009, p. 40.

(3) Maria Cristina Bathala, «La fiction fantastique: une littérature de la crise ou la crise de la littérature» in http://www.arabesques-editions.com/fr/articles/058201.html

(4) Irène, **le Récit fantastique, Poétique de l'incertain**, Ed. Larousse, Paris, 1974, p. 23.

علاقته بواقعه وتناقضاته الناتجة عن الأزمات الفكرية والوجدانية، مثل التي خلقتها الحداثة للإنسان الأوربي ابتداء من نهاية القرن الميلادي الثامن عشر.

وهو ما دفع بعض الباحثين إلى ربط ظهور الفانتاستيك بتطور مفهوم الخوف، من بينهم لويس فاكس الذي يؤكد أن الخوف هو لب الفانتاستيك عبر مشاركة انفعالية تجعلنا نتقهقر من الروحي إلى النفسي.[1] وذلك بفردنة مشاعر الخوف. فعلى خلاف القرون التي هيمن عليها الإيمان الديني والتي جعلت من الخوف علامة على الضعف الإنساني، وعلى الخضوع الضروري لله، وكان الخوف أداة في النسق التيولوجي (إذ أن الخوف يهيئ الروح للوحي، ويجعلها ترغب وتطلب أخيراً اختيار المؤمن ربه بالخوف من قوته). وعلى خلاف الحقبة الحديثة المتخلصة من هيمنة التيولوجيا على كل مرافق الحياة الإنسانية، وعلى خلاف التيولوجيا المسيحية التي بأرت الخوف حول مفاهيم وصور: الشر والشيطان، الموت وجهنم، الغير والسحر، الأمراض وعقابها الإلهي، الحوادث والسحر الأسود إلى آخره. وما زعزعته العقلانية خلال القرنين الكلاسيكيين هو العدة السيميولوجية للخوف وبناء عليه حررت المتخيل.[2] ترك الفانتاستيك للخوف عتمته بصفته شعوراً فردياً، دون الاعتداد بالأشياء التي تحدثها. وقد ارتبط التقبل الحديث للفانتاستيك، بالضرورة، تاريخياً بفردنة مشاعر الخوف بتناظر مع إضعاف الرموز والعلامات التي كانت تسمح للفرد، في الابستمي القروسطي، في الإطار الديني بالتسامي على خوفه الحميمي بمخاوف اجتماعية التي تجد تهدئة في أمل مسيحي كانت تقتسمه الجماعة.[3]

كانت في الخطاب التيولوجي للعامل الفوق طبيعي وظيفة رمزية، باعتباره لغة تقول العالم وتشكل الألغاز. في حين أن الخطاب العقلاني دفع التيولوجيين والمتنبئين إلى تطوير الوظيفة الوصفية والتحليلية للحوافز على حساب دلالتها الرمزية. أما الفانتاستيك فينسل إلى ثغرات الخطاب العقلاني الذي يبحث في إعادة بناء شرعية النسق التيولوجي على أساس عقلاني استجابة للإكراهات العلمية الجديدة.[4] فيحاول الإنسان البحث عن الفهم وهذا المجهود هو ما يغذي قلقه، والفهم ليس بالضرورة

---

(1) Emmanuelle Sempère, Op. Cit, p. 42.

(2) Ibid, p. 41-42.

(3) Ibid, p. 42.

(4) Ibid. p. 42.

امتلاك المعرفة، وإنما التخلص من الحيرة أمام الظواهر وأن لا يكون تحت هيمنتها.[1] فقلق الإنسان هو الذي يدفعه إلى التطير وإلى التخيلات الفانتاستيكية.[2] التي كانت بمثابة الفعال متقف والذي تحقق، انطلاقاً من نفسه، على اعتبار أن الحل العقلاني لتساؤلاته لا يهدئ ولا يخفف من قلقه[3] ووساوسه. وليس تأثير القلق الفانتاستيكي مرتبطاً، إذن، هنا بزيادة ستكون في غزو الفوق طبيعي الذي تحدث عنه كاستيس في القرن الميلادي التاسع عشر، وإنما في فقدان اليقينيات وفي فقدان الأوهام أيضاً، وفي فقدان الإحساس بالسيطرة على العالم وعلى الغير وعلى الذات.[4] على عكس ما كانت تعتقد العقلانية الحداثية.

حوّل فقدان مقروئية وفعالية النسق الرمزي المُعد خلال القرون الماضية المعنية بالقلق البدائي، والخوف من الموت ومن الشر ومن الجوع ومن الغير ومن الطبيعة إلخ، الحافز الأدبي إلى موضوع ملتبس. وفي المحاولات المتعثرة لتحققه وفي الإخفاق في الرمزية تمت ولادة الفانتاستيك.[5]

ما دام الفانتاستيك تمثيلاً لأشكال الخوف اللاشعوري والقلق الميتافيزيقي لدى الإنسان، فإنه يطرح أسئلة ميتافيزيقية حول حدود الوجود الإنساني، ليعانق الميتافيزيقا التي ليست سوى جزءاً من أدب الفانتاستيك كما قال بورخيس. ليحاول الفانتاستيك حمل أمل للإنسان باستدعاء إمكانات القوى الفوق طبيعية، وإحداث استثناءات وخرق في القوانين الطبيعية، وذلك في التفكير من خلال اللعب في كثير من القضايا التي تظل مستعصية على الإنسان، ومحاولة تحريره من الوثوقيات والأفكار المسبقة التي كانت تكبل تفكيره. وبصورة منتظمة، أظهر هذيانُ التفسير المنطقي الذي ميز الخطاب الشيطاني العالم نهاية القرن 17 قلقَ الخطاب الشيطاني المهووس بفقدان المعنى الوحيد بواسطة كذب العلامات.[6] وهو ما جعل الفانتاستيك بمثابة جواب استطيقي عن أزمة التمثل.

Ibid. p. 59. (1)

Ibid. p. 89. (2)

Ibid. p. 89. (3)

Ibid. p. 102. (4)

Ibid. p. 42. (5)

Ibid. p. 60. (6)

5 - الفانتستيك كجواب استطيقي عن أزمة التمثل

يترجم الفانتاستيك حنيناً إلى المقاس قوته صرامة العقلانية التي حصرت مجال التفكير الإنساني فيما هو واقعي بتكريس جهودها للسيطرة عليه والتحكم فيه، وتجلى ذلك في تركيز الفانتاستيك على الحدث، وطرحه لأسئلة حول طبيعة الواقع بالجمع بين الحلم والواقع اليومي والفوق طبيعي. نظراً لارتباطه بأزمة معنى عميقة هزت كيان الإنسان الأوربي، إذ نبع الفانتاستيك من المفارقة بين خطاب العقلانية الجديدة الاقتصادية والسياسية والشعرية وبين المعيش اليومي ظهر الفانتاستيك حينها كجواب استطيقي عن الوعي بالانقطاع، بالإحساس بالتجزؤ والمفارقات التي كانت حملاً ثقيلاً على الأفكار الكبرى التي هيمنت على قرن الأنوار والتي هي أساس الاضطراب الذي اجتاز قرن الرومانسية، وعلى معرفة العقل والخيال، الحقيقة والكذب، الطبيعة وما فوق الطبيعة.(1) مما جعل الفانتاستيك يعبر عن القلق الذي صار يعتري الإنسان، وأخذ يحاول الانفلات من سطوة العقل وحدوده.(2) ويذهب نوديي إلى اعتبار ظهور الفانتاستيك حينها كتعويض عن العماء المتبث في المجتمع.(3) خصوصاً وأن براديجم الواقعية أصبح عاجزاً عن ترجمة الواقع المتعدد اللامنتهي وفقد مصداقيته.(4) باعتبار أن العامل المهيمن في الفانتاستيك هو مفهوم القطيعة مع العقلانية.(5) وهو ما دفع التجربة الفانتاستيكية إلى إخراج القلق الأساسي للإنسان والمحروم من أي تبرير يسمح له بأن يمنح لوجوده معنى.(6) ويتجاوز أزمة المعنى وتناقضات واقعه، ويتسامى على قلقه وخوفه باستثمارهما في العملية الإبداعية.

يتأسس الفانتاستيك على رؤية خاصة به للعالم وعلى منظور لعلاقة الإنسان بذاته وبالعالم.(7) وذلك بإخراجه للتصدعات والتناقضات التي حدثت في حقبة زمنية، بإقامة حوار مع زمن تاريخي محدد، حيث توجد الأسئلة الكبرى على نظام

---

(1) Maria Cristina Bathala, «La fiction fantastique: une littérature de la crise ou la crise de la littérature» in http://www.arabesques-editions.com/fr/articles/058201.html

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

(7) Ibid.

ذلك اليوم هي حينها نسبية ومتموقعة تحت بُعد جديد ينشغل بالتيمات التالية: التسلط، عبث اليومي، فقدان الحرية، واستحالة قيام تواصل حقيقي، وهي تيمات مكرورة في الفنتاستيك الحديث[1] وضد استحالة ترجمة الخارج، ارتدى الفانتاستيك والعجائبي المفارقة التاريخية من أجل محاولة إصلاح، نظام عاجز عن القبض على العالم كما هو أو يقود إلى جواب كاف عن العماء الذي يحاول تنظيمه، ولم تعد الآلة العقلانية مطلوبة، وصار مفهوم الواقعي غير كاف لتحليل لا معنى العالم.[2] وعاجزاً عن الإمساك بالمتعدد والمختلف المميز للواقع. خصوصاً وأن الفانتاستيك يحكي عن عوالم خاضعة لقوانين أخرى، وتقطنها كائنات ليست بالضرورة من لحم وعظم، وهي موهوبة بقدرات تتجاوز ما نسميه بالواقع المألوف.[3]

برزت، إذن، في إطار التناقض والمساءلة، فجأة، أولى مظاهر أدب يؤكد على حرية الخيال الخلاق، ويحاول جعل التخييل مرة أخرى بعداً من أبعاد الحياة الإنسانية التي تم نسيانها بفرض قانون هيمنة الواقعية.[4]

وتنبغي الإشارة إلى أنه لا يمكن الحديث عن الفانتاستيك في القرون الوسطى لأنه كان هناك اعتقاد بوجود كائنات خارقة فوق طبيعية محايثة للطبيعة، وكان هناك تفسير لما هو غير قابل للتفسير إما بإرادة الله أو إرادة الشيطان. نظراً للطابع السحري الذي كان يضفي على العالم. ويحدد كاستس الفانتاستيك بأنه داخلي ونفسي، ولا يلتبس مع حبكة المحكيات الميتولوجية أو محكيات الجن التي تتضمن تغريباً للروح.[5] إنه يتميز، بالعكس، بإدخال متعسف للملغز في إطار الحياة العادية.[6] ويعرّفه روجر كايو بأنه إدخال للعجيب في اليومي.[7] باعتباره منطقة متقلبة ومتحركة حيث يتواجه

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Verónica Murillo chinchilla, "La littérature fantastique: poétique d'un conflit rationnel" in **Revista de Lenguas ModeRnas**, N° 13, 2010/59-69, p. 60.

(4) Maria Cristina Bathala, Op. cit

(5) P. G. Castex, **Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,** Ed. Librairie José Corti, Paris, 1951, p. 10.

(6) Ibid. p. 11.

(7) A. W. Raitt, «Villiers de l'isle-adam et le fantastique» Communication faite lors du congrès «Fantastique et structure à l'époque romantique» in C.A. I.I.E.F. n° 32, mai 1980, p. 225.

الواقعي واللاواقعي ويمتزجان.[1] وحسب إرين بيسيير يحضر الفانتاستيك كتسجيل للتجربة الخيالية لحدود العقل باعتباره خلقا للايقين والالتباس والتردد ومجاورة اللامعقول للمعقول والواقعي، إنه عالم الخرق، والانتهاك بإخراج الوساوس العميقة للإنسان حول مشكلة الموت والألم وبؤس الحياة وأزمة القيم، إذ يعمل الكاتب، من خلاله، بواسطة التماهي مع شخصياته الشريرة على تحرير دوافعه، وانتهاك كل القوانين المفروضة عليه من قبل المجتمع. ويعد هذا تنفيساً يمكن الإنسان من تجنب المرور إلى الفعل في الواقع. كما أن الفانتاستيك يعبر عن حنين إلى أزمنة وعوالم أصيلة يعيش فيها الإنسان متداخلاً مع باقي عناصر الطبيعة متخلصاً من القلق والخوف.

تركيب:

وخلاصة القول إن الفانتاستيك في الأدب بخاصة وفي الفن عموما ارتبط بسياق ثقافي خاص وُلِد مجموعة من شروط الإمكان.

من الواضح أن الأدب غير قادر على أن يتطور حسب منطق داخلي في شكل مستقل عن الزمن. ويبقى ظهور أي جنس أدبي جديد داخل الحقل الأدبي نتيجة لروح العصر، ويتمظهر من خلال سلسلة من النصوص تتميز بالتشابه العائلي،[2] نصوص تحاول التميز عمّا كان سائداً من الإنتاج الأدبي، نصوص ترتكز على إبدال أدبي جديد، في ارتباط بالسياق الثقافي والمعرفي للمجتمع. وهو أمر ينطبق على الفانتاستيك الذي ارتبط بشروط إمكان موضوعية أدت إلى انبثاقه؛ تمثلت في تحولات فكرية واقتصادية ووجدانية ورمزية وجمالية شهدتها نهاية القرن الميلادي الثامن عشر وبداية القرن الميلادي التاسع عشر في أوربا. تمثلت في هيمنة الفكر العقلاني على كل مناحي الحياة وتضييقه الخناق على كل محاولة للتفكير خارج أسواره، كما برزت في ظهور أزمة معنى روحية ودينية ونفسية تمثلت في هيمنة القلق على الإنسان وفي فردنة مشاعر الخوف، والتي كانت لها انعكاسات على مستوى الإنتاج الفكري والفني وقد

(1) Roger Callois, **Au cœur du fantastique**, Ed. Gallimard, Paris, 1965, p. 161.

(2) Roger Bozzetto, «l'irrationnel, l'époque romantique et le fantastique». (lieu de parution initiale inconnu) www.noosfere.com/Bozzetto/article.asp?numarticle=574&pdf=1 14/10/2012.

تبلور ذلك في حركة الرومانسية التي حملت بذوراً أولى للفانتاستيك. وقد كانت بداية الفانتاستيك في ألمانيا مع هوفمان وفي فرنسا مع كازوت وفي انجلترا مع الرواية السوداء والرواية القوطية.

هكذا ولد الفانتاستيك في سياق تاريخي محدد، وكان يُجيب تبنّيه الحماسي في فرنسا عن انتظار، عن انبعاث للباطن، للعجيب للفوق طبيعي، عن ردة فعل تجاه عقلانية الحقبة.[1] إذا كان نجاح هوفمان كبيراً جداً بفرنسا لأنه في اللحظة التي اكتشف فيها عمله كان المناخ مهيأ بشكل مسبق للفوق طبيعي.[2] ولتقبل الفانتاستيك وتداوله.

---

(1) Adriana Apostol, «sur l'émergence du fantastique littéraire en France», p. 3. (p.4 en ligne)

(2) Ibid, p. 3.(p.3 en ligne)

الاستشراف والنص السردي؛ الماهية والعلائق

عبدالله بن صفية(*)

مقدمة:

يعدّ النص السردي نصّا ثقافيا مغريا، إذ يستظهر في بنائه الفني إلى جانب جمالياته محيطه الثقافي وأطره الفكرية المؤسسة له، فبواسطته يستطيع القارئ استيعاب زخم الحياة خلال فترة زمنية محددة بقضاياها المطروحة وإشكالياتها العالقة، وقد غدا بهذا أرضا خصبة لاستيضاح المفكر فيه، ووسيلة لمجموعة كبيرة من الخطابات التي يدغمها المبدع مع بعضها بما يتوافق ورؤيته للحياة بغية التواصل مع غيره.

ولأنّ السرد كينونة زمنية؛ يسجّل من خلالها الكاتب زمنه النفسي في الزمن الكوني على حدّ تعبير "بول ريكور"، ولأنّ المستقبل، بما هو زمن الاحتمال والتوقع وزمن الأمل والانتظار، أهمّ زمن نفسي، فقد عبّر النص السردي عنه في منجزه بأشكال وصيغ متعددة، فانسكبت لغته سائغة باتجاهه حاملة في ذاتها رؤيا معينة واستشرافا مخصوصا له، وبذلك اتجه بوعيه الفني وإمكاناته البنيوية والمعنوية إلى استشكال ما فكرت فيه الذات الناصة من موقعها الحضاري والثقافي، عبر زمنها المحكوم بالقادم، والمنعكس داخل النص على شكل استشرافات فنية سردية.

وسأسعى في هذا المقال إلى تسليط الضوء على مفهوم الاستشراف كمصطلح فرض نفسه في القاموس السردي اليوم، ثمّ عن علاقته بالمستقبل في ظلّ المعادلة التي تربط الإنسان بالزمن، وبعدها سأحاول أن أرصد علاقته بالنص السردي وتمظهراته المختلفة فيه.

(*) باحث أكاديمي من الجزائر.

1 - (الذات/الزمن/المعرفة) ومعادلة(*) الاستشراف

يعدّ التقعيد للمصطلح والتأسيس للمفهوم في أيّ بحث علمي ضرورة إبستيمولوجية، وهدفا رئيسا يعمد إليه الباحث في رصد المعالم التي تبين في ضوئها ماهية ما سيشتغل عليه، بل ويصبح هاجسه المعرفي الذي تقتضيه دواع ذاتية وموضوعية، باعتباره المحدد الرئيس للأطر التي سيستند إليها البحث، الضابط لمساره، والدافع بعجلته نحو ما يرومه.

وللتوصل إلى تعريف مناسب لمصطلح الاستشراف تقتضي المنهجية العودة إلى المعاجم والقواميس اللسانية العربية أولا للتعامل مع المفردة كما وردت فيها، لما لذلك من أهمية بالغة في تمكيننا من الوقوف على دلالاتها على النحو الذي قد رسمه لها أهلها، قبل تتبع مسارها الدلالي الذي تطورت عبره، وما باتت تعنيه في رحلتها التطورية في غيرها من المؤلفات، والتي إن نأت فيها عن استخداماتها الأولى لن تنأى عن وجه من الأوجه الدلالية التي رسمها لها العربي في أوّل عهدٍ له بها.

ورد في لسان العرب وكتاب العين، كأوفى مسردين لدلالات هذه اللفظة ووفق سياقات مختلفة، ما يمكن ضبطه بما يلي:

أولا: «الشَرَفُ، كل نشزٍ من الأرض قد أشرفَ على ما حولَه. وقد قال الجوهري **الشَرَفُ**: العلو والمكان العالي»[1] و«**المُشْرَفُ** المكان الذي تُشْرِفُ عليه وتعلوه. و**الشُرفَةُ**، أعلى الشيء وهي التي تُشَرَّفُ بها القصور وجمعها شُرَفٌ»[2].

ثانيا: «**تشرَّفَ** الشيء **واستَشْرَفَه**، وضع يده على جبينه كالذي يستظلُّ من الشمس حتى يبصره ويستبينه. **واستَشْرَفَ** الشيء، حقق نظره فيه واطّلع إليه»[3].

(*) "معادلة" لما تستدعيه من أجل كينونتها من علاقات شرطية مع غيرها، وهذا ما سيتضح بعد ضبط المصطلح بالتعريف.

(1) ابن منظور، لسان العرب، الدار المتوسطية، أريانة - تونس، ط1، 2005، ج2، مادة "شرف". ص 2016.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، مطابع الرسالة، الكويت- الكويت، ط1، 1980، مادة "شرف"، ج6، ص 252.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج2، مادة "شرف". ص 2017.

ومنهما: يذهب "ابن منظور" إلى القول بأنّ «الاستِشْرَافُ أصله من الشَرَفِ، أي العلو. كأنّه ينظر إليه من موضع مرتفع فيكون أكثر لإدراكه لأنّ الشرفة هي أعلى الشيء»[1].

ثالثا: وهو أيضا التَشَرُّفُ للشيء أي «التطلع والنظر إليه وحديث النفس وتوقعه»[2].

من خلال هذا التوصيف اللغوي للمفردة حسب المعاجم العربية أمكن القول بأنّ:

- الاستشراف فعل **يَطْلُب** به المُستَشرِفُ معرفة شيءٍ قائم حاضرا، لم يستبينه على حقيقته بعد، ولم يستقرّ في ذهنه يقينا، والقول بالطلب يؤسسه الفعل استشرف "كفعل ثلاثي مزيد بثلاثة أحرف (الألف والسين والتاء)، على وزن اسْتَفْعَلَ، الوزن الذي يفيد الطلب أوّل ما يفيد"[3]، نحو الاستغفار (استغفر) والاستفهام (استفهم)...
- وبأنّه فعل لا تقوم قائمته إلاّ باتخاذ السبب؛ كوضع اليد على الجبين تحديدا لمجال الرؤية وتدقيقا لها أو باعتلاء شيء لمدّ البصر أكثر، والاستشراف بهذا يستدعي فعلا سابقا عن التبصّر يدعمه ويؤسس له.
- كما أنّها مفردة تحيل إلى ما يخالج النفس من توقع لمآلات ما نستبصره، ومن هنا يأخذ المصطلح دلالته الزمنية بما لم تدركه الذات ولم تخبره سابقا، فهو فعل يستدعي الما-بعد والغائب الذي نبتغي معرفته، وعليه فالاستشراف من هذه الناحية مرتبط بالنفس وزمنها الأمر الذي أشار إليه "ابن منظور" بالقول (**حديث النفس وتوقعه**)؛ أي ما تستبقه الذات معرفةً قبل أن تتيقن منه.

وكأيّ لفظة عربية تحمل مخزونا ثقافيا ثرًّا وقدرة على المطاوعة الدّلالية، فقد اتسع مدلول الاستشراف ليشمل كل ما له علاقة بإدراك الغائب واللاحق من المعرفة إمع

---

(1) المرجع نفسه والمادة والصفحة.

(2) المرجع نفسه والمادة والصفحة.

(3) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، ط1، 2004. ص 40 (بتصرف).

ما تشير إليه لفظة "اللاحق" من دلالة زمنية]؛ أي الذي لم تدركه الذات ولم تخبره بعد، وتبعا لذلك استبدلت تجارب الإنسان السابقة وما وعاه بوضع اليد على الجبين، كما استبدل أيضا الحذق والفراسة والحدس والألمعية باعتلاء ما يمكن اعتلاؤه للتشوف فوقه. ولأنّ السبب الرئيس في هذا الاتساع، دلالة **التوقع** المضمرة في مصطلح الاستشراف، وما تحمله من لذة "الممكن التحقق" في الزمن الذي تنتظره الذات وتعلّق عليه آمالها كمقابل للمتحقق وللمعرفة الجاهزة، فإنّ المصطلح وَصَلَ نفسه بالمستقبل من كل شيء، «فدلّ على الفكر المتجه نحو الفعل المآلي، حيث تنصب الرغبة أو الإرادة، بالتعارض مع الاسترجاع»[1] ليتصل المصطلح بعدها بالاستشرافية كبديل لمصطلح علم المستقبل أو المستقبليات والتي عرفته بالقول: «إنّه اجتهاد مُنظّم، يرمي إلى صوغ مجموعةٍ من التوقُّعات المشروطة، التي تشمل المعالم الرئيسة لأوضاع مجتمع ما، أو مجموعة من المجتَمعات، في فترة زمنية مقبلة»[2]. أمّا من الناحية الأدبية: «فهو رؤيا جامحة في ثنايا المستقبل، رؤيا فكرية وأدبية وإبداعية تقفز فوق شرفات متعددة (...) فالاستشراف قفزة فوق المسلمات السائدة، قفزة تكشفها رؤيا الأديب، الفنان وترصدها قبل وقوعها لتسكب ضوءا فوق جسد الأحداث والتحولات»[3]، وهو ما يعني أنّه أفق فكري معرفي مكوّن للنص بتجلياته البنيوية والدلالية، ويمد له ببعد زمني ثالث هو المستقبل.

وخلاصة هذا الفرش هو أنّ الاستشراف مصطلح موزع على دلالتين متكاملتين؛ دلالة خالصة استمدها من خلفيته الثقافية العربية والتي تسعى إلى إدراك المغيّب الذي لم يستقرّ بعد كمعرفة تَخبرها الذات انطلاقا من مشهدٍ قائم في حاضرها، ودلالة استخلصت من التوقع؛ الفعل المصاحب للاستشراف، والذي يربطه كليا بمستقبل الأحداث التي تنتظرها الذات بعد أن تمدّ إليها أفق توقعها، مهتدية في ذلك بصقل لمعانيها بما ذهبت إليه المطارحات الغربية في معرض حديثها عن علم المستقبل. وسواء

---

(1) أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، ط2، 2001، ج2. ص 1062.

(2) عواطف عبد الرحمن، الدراسات المستقبلية: الإشكاليات والآفاق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 4، 1988. ص 14.

(3) عبد الرحمن العكيمي، الاستشراف في النص، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2010. صص: 17-18.

أكان الأمر بشاكلته الأولى أم الثانية فقد أمكننا تتبع مسار المدلول عموما من الإقرار بأمرين مهمين:

أولهما: أنَّ المصطلح قد نما نموا طبيعيا، وأنَّ السياق المعرفي الذي قد وضع فيه سياق مناسب جدا لدلالاته اللغوية، مما ينمّ عن دقة المصطلح وحسن تخيّره في آن واحد.

وثانيهما: بأنّه اصطلاح يشير إلى بيئة فلسفية معينة أخذ منها، وإلى نظرة خاصة للوجود والكون تقوم على الإيمان بالإنسان وبامتلاكه لإرادته.

إلى هنا تكون المعالم الدلالية الأولى للمصطلح قد ظهرت، إلاّ أنّ اشتغاله لم يزل غامضا، لأنّه قد عُزِل للتعريف به عن ميدان عمله الذي يتقاطع فيه مع عديد من القوى الفاعلة فيه والمنفعلة به، المؤسسة عليه والمؤسسة له. وبناءً على هذا صار من الضروري منهجيا اقتفاء أثر حركته لاستيضاح مدلوله أكثر، وللتأسيس له بشكل أفضل مع ما قد سمّي معادلةً للاستشراف.

خلص القديس "أوغسطين" حين تناوله قضية الزمن إلى أنّه في صورته الكونية الطبيعية ذو أبعاد ثلاث هي: الماضي والحاضر والمستقبل أمّا في ذهن الإنسان – وهو الزمن الأهم حسبه – فـ: تذكر، وتأمل، وتوقع، وهو ما يعني حين تشاكلهما؛ تذكر الماضي وتأمل الحاضر وتوقع(*) المستقبل[1]، وعليه فقد جاز الحكم بأنّ الزمن ما هو إلاّ «معطى مباشر في وجداننا»[2] كامن في وعينا وخبرتنا، مترسب في منظومتنا المعرفية التي تعيه وتعي ما يحمله من أحداث وقعت أو تقع أو ستقع؛ فالإنسان بما هو الذات العارفة «التي لها القدرة الخارقة على الإلمام والاطلاع»[3] سيسترجع الأحداث التي عاشها سابقا فيجعلها حاضرا لأنّه يعرف ماضيه، وسيدرك لحظته التي يعيشها

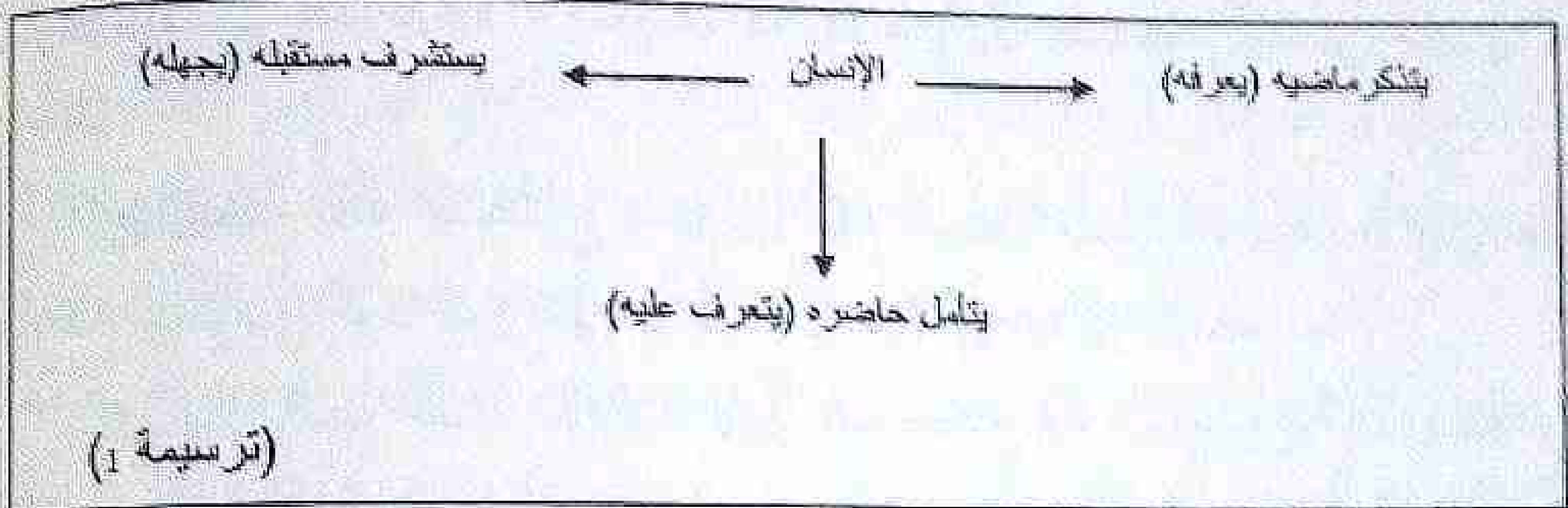
(*) وهو ما يتوافق وتعريف ابن منظور الأنف للاستشراف حين قال: (حديث النفس وتوقعه)، مما يجعله وثيق الصلة بالمستقبل.

(1) حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2005. ينظر: ص 178.

(2) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة – مصر، ط1، 2006. ص 6.

(3) صلاح إسماعيل، نظرية المعرفة المعاصرة، دار قباء الحديثة، القاهرة – مصر، ط1، 2007. ص 22.

فيتأملها لأنّه في حالة تعرف عليها، وسيستشرف القادم متجاوزا سيلان الزمن الكوني الرتيب، محاولا بلوغ المستقبل(*) الذي يريد أن يعرفه. ومن هذا نخلص إلى ترسيمة نفسية زمنية تشخص الأمر - مبدئيا - على النحو التالي:



إنّ هذه الترسيمة على ما تختزله وتوضّحه من فعل نفسي داخلي مع الزمن تبقى ترسيمة أولية لا تعكس كلّ ما يحصل أثناء انطلاق الإنسان بقدراته الذهنية من حاضره نحو ماضيه أو منه نحو مستقبله، لأنّها ترسيمةٌ شديدة الاختزال لطاقة إنسانية زمنية أوسع منها بكثير.

وتجاوزا لهذه الصورة التي يمكن نعتها بالسكونية، نجد أنّ الفلسفة قد مدّتنا بمصطلحين حكيمين هما "فضاء التجربة" و"أفق التوقع"(1)، وحكمتهما هذه مستمدة من مدلوليهما؛ فالتجربة دالٌ يحيلنا إلى فعل إنساني سابق عن حاضره، وإلى «الممارسة التي تقوم بها ملكات العقل لاكتساب معارف لا تتضمنها طبيعته من حيث هو ذات عارفة. فإذا انصبت هذه الممارسة على ما يجري خارج الذات العارفة كانت التجربة خارجية كما في الإدراك، وإذا ما انصبت على ما يجري داخل الذات العارفة كانت التجربة داخلية كما في الشعور»(2)، ليتحول بذلك المكتسب المعرفي إلى ملكة (habitus)، أما لفظ "فضاء" فيثير فينا «فكرة اجتياز عوائق ممكنة مختلفة

(*) والمراد بالمستقبل هو كل آت بعد الحال والذي لا يزيد على ما تنتظره الذات وما تتوقعه.

(1) مقاطبة المصطلحين لـ "رينهارت كوسيلك"، (مؤرخ ومفكر الألماني (1923-2006)؛ له من المؤلفات: "المستقبل الماضي" و"الوقت والتاريخ"). للمزيد ينظر: بول ريكور، الزمان والسرد - الزمان المروي، ت: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط1، 2006، ج3، ص 315 وما بعدها.

(2) محمود يعقوبي، معجم الفلسفة، مطبعة البعث، قسنطينة - الجزائر، ط1، 1979، ص 34.

باتباع عدد كبير من خطوط السير، وفي المقدمة منها فكرة بنية متناضدة تجمّعت وكأنّها كوم من قصاصات الورق، وهي فكرة تبتعد بنفسها عن فكرة الماضي الذي تجمع وكأنّه ترتيب زمني بسيط»[1].

وبالنظر في الاصطلاح الثاني، فلا أبلغ منه في التعبير عن حالات الإنسان إزاء المستقبل من رجاء، وخوف، وفضول، وانتظار، واحتمال، وغيرها من الحالات التي ينظمها ويؤطرها جميعا وهو اصطلاح استعيض به في هذا المقام عن مصطلح "الاستشراف" ليكون المقابل المعرفي لـ "فضاء التجربة".

الملاحظ أنّ الاصطلاحين قد جمعتهما علاقة وطيدة، فكانا معا طرفين لثنائية لا يمكن بأيّ حال فهم مدلول أحد حدّيها دون استدعاء الآخر، سواء بالنظر إليهما في علاقتهما ببعض من حيث هما كينونتين ذهنيتين معرفيتين، أو في علاقتهما كماضٍ ومستقبل بالحاضر، الطرف الثالث الجامع بينهما من المنظور الزمني؛ ففضاء التجربة هو الأرض التي تنبسط عليها معارفنا انسجاما واندماجا بسكون تحيلنا إليه لفظة "فضاء"، أمّا الأفق فدالٌ يشير إلى قوّة البسط والتجاوز الملحقة بالتوقع. ولأنّ كلّ حركة لها دافع وموجّه، فالأفق باعتباره حركة موجهة نحو المستقبل لا يمكنه بلوغ المنتظر المستقبلي منه إلاّ باستناده إلى الدافع المعرفي المنبسط كدافع رئيس خبرته الذات العارفة في الماضي وترسّب في فضاء تجاربها، وباتساع هذا الفضاء أو ضيقه من فرد إلى آخر تتكون طاقة الدفع ومسار التوجيه. غير أنّ ما يوطّد هذه الصلة بينهما أكثر هو جدلية العلاقة التي تجمعهما، فهما يشترطان بعضهما تبادليا من الفضاء إلى الأفق على النحو الذي تمّ توضيحه، ومن الأفق إلى التوقع أيضا لأنّ «البنية الزمنية للتجربة لا يمكن مراكمتها من دون توقع متراجع»[2]، مما يعني أنّ الإنسان يتوقع بأفق معين، وبالخيبة أو التحقق التي يوصله الزمن الكوني (أو الطبيعي) بما يكون قد أضاف شيئا إلى فضاء تجربته، وعلى هذا النحو ينمو رصيدنا المعرفي ويتسع فضاء تجاربنا أكثر فأكثر.

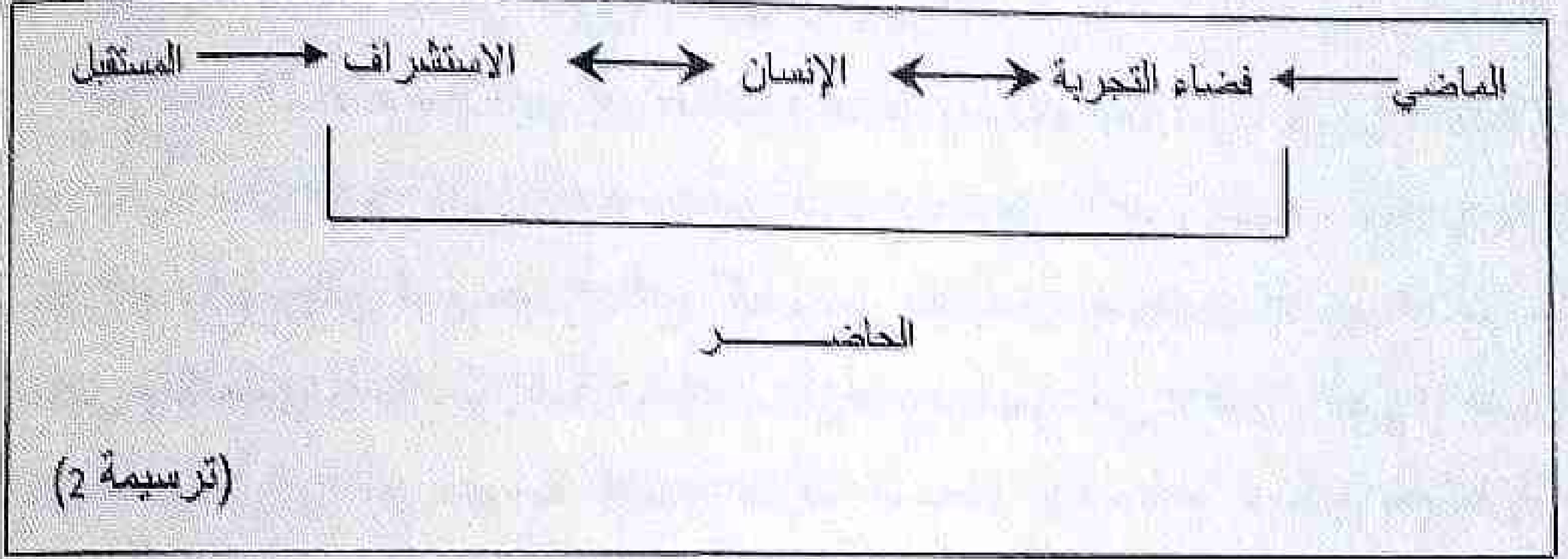
فالتوقع فعل متعلقٌ بالمستقبل، مسجلٌ في الحاضر، أما فضاء التجربة فما هو إلاّ الصورة المتجلية في أذهاننا حاضرا للماضي الغائب الخفي، وبتعالقهما على النحو

---

(1) بول ريكور، الزمان والسرد، ج3، ص 315.

(2) المرجع نفسه. ص 316.

الذي قد رُصد يرهّن الماضي والمستقبل معرفيا في وعينا، ليصير بذلك الحاضر مرجعا استدلاليا لهما؛ عنده تقرُّ المعرفة من الماضي على شكل خبرات يمكن الاستئناس بها والانطلاق منها في إصدار أحكامنا(*)، وإليه تأتي من المستقبل بما يمدّه الإنسان نحوه من خيوط للاستشراف بآفاق توقعه المرتبطة طولا وقصرا بما يستند إليه من معارف وخبرات مركومة في فضاء تجربته. وهو الأمر الذي تحاول الترسيمة التالية تجسيمه، انطلاقا من الترسيمة السابقة وإثراء لها:



(ترسيمة 2)

يتبدّى من خلال الترسيمتين الأولى والثانية أنّ: «الزمن الذي تخطّه النفس زمن متقطع يقبل العكس والتغاير»(1)، فيتكسّر معه مسار الزمن الكوني الذي لا رجعة فيه ولا خروج عنه، فالزمن النفسي تتحول اتجاهاته لتصبَّ في حاضره وفقا لذبذبات التجربة ولتوترها المهيّء لاندفاعها الحاد ونقلاتها المفاجئة نحو المستقبل، والذي سيرتدّ بدوره نحو الحاضر النفسي/الذاتي بما عاد به إلى خبرتنا من معرفة مستشرفة بعد انطلاقه منها، فتصبح هذه المعرفة فيما بعد يقينا في النفس بانتسابها لفضاء التجربة أو إلى ما مضى من الزمن لأنّ الذات قد عاشته واستزادت منه عقلا بما خبرته فيه [ينظر: الترسيمة(1)].

(*) نحو ما قالته العرب قديما من أنّ (طول التجارب زيادة في العقل)، فطول توحي بالمسافة الزمنية المستغرقة، والتجربة إلى التراكمات المعرفية المحصلة من طول المسافة أو قصرها والمسهمة في تشكيل العقل كإجراء.

للمزيد ينظر: سعد كموني، العقل العربي في القرآن الكريم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2005. ص 147.

(1) وفيق سليطين، الزمن الأبدي- الشعر الصوفي (الزمان/الفضاء/الرؤيا)، دار المركز الثقافي، دمشق–سوريا، ط1، 2007. ص 217.

إنّ النظر إلى هذه المعرفة في زمنها الحاضر الذي يجمع الماضي بالمستقبل بعد أن تمّ تشخيص علاقتهما فيما سبق، يجيز القول: **بأنّ الزمن النفسي حاضر كلي، بِقارٍّ معرفيٍ هو الماضي ورافد استشرافي هو المستقبل** [ينظر: الترسيمة(2)].

وهو الرافد الذي يبقى على ما يقوم به من بسط للنور المعرفي بطاقته الاحتيازية المتعامِل الوحيد مع العماء/المستقبل الذي يواري(*) من المعارف ما يصبو إليه الإنسان، استزادةً لخبراته وإرساءً لتجاربه وإرضاءً لنهمه المتجه دوما نحو ما لا يعرفه، نحو الما- بعد انطلاقا من الما- قبل وعودة إليه، في حركة يسعى من خلالها إلى «القفز فوق الأوقات غير المجدية»(1)، ليزاح بذلك القلق إزاء المطلوب والمرغوب فيه من المعرفة بعد نضوب زمن التوقع والاحتمال والانتظار والتطلع، المصطلحات التي يشملها جميعا مدلول الاستشراف. ولهذا السبب، انتصر الإنسان إلى مستقبله، وأولاه الأهمية القصوى، إلى درجة عرّف فيها الزمن الذاتي/النفسي أو الوجداني «بالزمن المصبوغ بالانفعال كزمان الانتظار وزمان الأمل»(2) دون أيّ ذكر للتأمل أو التذكر؛ المصطلحين المحيلين إلى الحاضر والماضي، والمغايرين لما يحيل إليه الأمل والانتظار من زمن مستقبلي، وهو ما رفع من مقام الاستشراف؛ الفعل القادر على الإحاطة بما يخفيه هذا الزمن عن الإنسان من معرفة.

2 - الاستشراف في النص السردي:

بعد أن انفصلت الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، واستقام لكلّ منها خصائصه المميزة اتسع مفهوم نظرية الأدب ليشمل كل الخصائص الطارئة وكلّ الأنواع الجديدة،

(*) وهو ما يحيلنا إلى تذهن قديم لفكرة الزمن، عكسته الميثولوجيا الإغريقية، حين شخّصت الزمن في ذات إلهية هي "كرونوس" (cronos) وأعطته القدرة على الإخفاء [التهام أبنائه] تمثل قدرته على الاختفاء. وفي هذا كناية عن عمائية الزمن، بالرغم من ظهور أثره على كل شيء، وهو ما بات يعرف بالكاوس في الفكر المعاصر.
للمزيد ينظر: برنارد إيفسلين، أبطال وآلهة ووحوش في الميثولوجيا اليونانية، تر: حنّا عبّود، دار هدى للطباعة والنشر، حمص - سورية ط1، 2010. ص 23 وما بعدها.

(1) غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات، الجزائر - الجزائر، ط1، 1982. ص 49.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ط1، 1978، ج1، ص 638.

وباستقرار أشكال السرد حديثا صار من المحتم نظريا احتواءها في مصطلح يعيها ويعي مظهراتها وكذا الإطار النظري لتحليلها وتصنيفها وتأويلها، مما استدعى ظهور «السردية» (Narratologie)، المصطلح الذي نحته واقترحه "تيزفيطان تودوروف" عام 1969 للدلالة على توجه نقدي جديد يستقي مادته من الحكي، فيدرس طريقة تقديمه باستنباطه القواعد الداخلية للشكل السردي، مع استكناه مكوناته «بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي»[1].

وتبعًا للتطور الذي عرفته السرديات والمؤسس على الركائز التي أرسى دعائمها "فلاديمير بروب" من خلال ما استنبطه من قواعد سردية ثابتة حين اشتغاله على مادة الخرافة، تشكلت نظرية السرد، بل ونضجت مع روّاد السردية بعده، وفي طليعتهم "جينيت"، "قريماس"، "بارت" "تودوروف"... وغيرهم.

وقد خلص النقد الواصف[*] (Méta-critique) بنظره في أعمال هؤلاء جميعا إلى تقسيمات في غاية الدقة تجعل من السردية قسمين رئيسين سمّت الأول بالسرديات الحصرية أو سرديات الخطاب، والثاني بالسرديات التوسيعية أو سرديات النص، وهو التقسيم الذي بلغ أشدّه مع الناقد المغربي "سعيد يقطين"، فقال على الاتجاه الأول بأنه ويقدر أهميته السردية يبقى اتجاها ضيقا يعنى فقط «بالمظهر اللفظي في مستواه الداخلي أو البنيوي المغلق»[2]، أي الجانب الأمبريقي من النص، أمّا بالنسبة للاتجاه الثاني فهو الهادف إلى التخلص من القيود التي فرضتها عليه سرديات الخطاب وذلك بالانتقال من الخطاب إلى دائرة أوسع هي النص. وعليه فقد تشكلت نماذج قياسية كبرى تستوعب كافة الاحتمالات الممكنة للأفعال داخل العالم السردي للنصوص

---

(1) تيزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1987، ص 32.

(*) ويسمى أيضا "نقد النقد": وهو ميدان دراسي ينهض على أساس تقييم النقد وفق معايير علمية والوقوف على مشكلاته النظرية والمنهجية.
للمزيد ينظر: سمير حجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت – لبنان، ط1، د ت، ص 127.

(2) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 2001، ص 10.

الأدبية، وقد كان لها ذلك بما قد أفادته من اللسانيات الحديثة وبما ربطت به النص السردي من نظريات للتواصل والتلقي؛ النظريات التي تُعنى بتداول النصوص الأدبية وكيفية تلقيها وإعادة إنتاج دلالتها ضمن سياقات ثقافية حاضنة لها، معتبرةً التلقي إنتاجا وكتابة لاحقة تأخذ شرعيتها من سابق هو البنية النصية وما يستتبعها من سياقات إنتاج تنسب إليها وتفهم وتؤوّل عبرها.

بهذا سار الأمر من دراسة الخطاب إلى دراسة النص السردي باعتباره كينونة ذات «بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[1]؛ وهو ما يعني أنّ النص خطاب ومضمون، منفصل ومتصل؛ منفصل بما يتميز به عن غيره من النصوص من خصوصيات بنيوية وإنتاجية يفهم من خلالها ويؤطر بها، ومتصل بانفتاحه الدينامي الذي يجعله عنصرا فاعلا ضمن «نصوص أخرى وبنيات أخرى ثقافية واجتماعية غير التي أنتج فيها»[2].

ومن خلال هذا التعريف للنص وبالنظر فيما تفرضه السرديات التوسيعية أو سرديات النص من انفتاح نجد أنّ النص مُبدَع من طرف ذاتٍ ملموسة (كاتب حقيقي/قارئ حقيقي)، متميزةٍ عن غيرها من الذوات بقدراتها الشخصية ودوافعها الفكرية والإيديولوجية المؤطِّرة وفق مناخ اجتماعي/ثقافي معين، والذي من شأنه فرضُ مساحةٍ معينة لفضاء تجربة هذه الذات، وهو الفضاء الذي سينطلق منه الكاتب لإعطاء خصوصية لنصه بما يريده أن يطفو على سطحه، وهو أيضا من سيمنح القارئ القدرة على استكناه ما يُظهره النص وما يخفيه انطلاقا من خطابه نحو دلالته التي لن تكتمل إلاّ بمعطى خارجي اجتماعي ثقافي يثري المعنى ويوقفه عند حدٍّ من التأويل ينأى به عن أي مضاعفة ترهقه.

لقد استتبع هذا الفعل التوسيعي للسردية مقاربات نقدية جديدة تنبني على الأسس التي توقفت عندها سرديات الخطاب، وبالضبط من القوالب التي رسمتها لمكونات الخطاب السردي. ولمّا كان الزمن واحدا من أهم هذه المكونات - إن لم نقل الأهمّ على الإطلاق - لأنّ السرد أولا وأخيرا فن زمني بامتياز و«نوع من أنواع

---

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 32.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

الرؤية الخاصة للزمن»[1]، فقد حظي بأهمية بالغة، فوُسّع مفهومه مع أساطين السرد المتأخرين، بعد أن كان مقتصرا في تمظهراته الخارجية بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي على اعتبار أنّ «الأول لابدّ له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أمّا الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل»[2].

وعليه فقد تشكل للسرد مبدئيا زمانان هما زمن القصة وزمن الخطاب؛ أمّا الأول فهو «الزمن الخاضع للتتابع المنطقي للأحداث»[3]، أي أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات وبالنسبة للثاني فهو «الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له»[4].

هذا ما تعاهدته المقاربات النقدية لردح من الزمن، وهو المستقى لخلفيته مما ذهب إليه الشكلانيون الروس، غير أنّ هذه النظرة بدأت تضعف مع نظريات السرد الحديثة، والتي أكدت قصوره وجموده، على ما فيه من جهد علمي صائب ومؤسس يمكن الانطلاق منه، ولعلّ أبرز السباقين إلى هذا "تيزفيطان تودوروف" حين ذهب إلى أنّ زمن السرد أزمنة لا زمنين فقط، بل ويمكن تأطيرها وفق الداخل والخارج النصي على حدٍّ سواء بدل الأول فقط مثلما كان معروفا؛ فزمن الكاتب وزمن القارئ -حسبه- زمنان خارجيان لا يمكن بأيّ حال تجاهل دورهما في صناعة الدلالة وتوجيه مقصدية النص؛ «إذ زمن الكاتب يلعب دورا هاما في التحليل بانتماء الكاتب إلى زمن ثقافي معين يختلف عن زمن القارئ المسؤول عن التأويلات الجديدة التي يقدمها بحسب زمنه الثقافي المختلف»[5].

وبالنظر إلى ما جاء به "تودوروف" من تقسيم، وإلى المشاريع السردية الموسعة لمفهوم الزمن المحتذية حذوه على نحو ما جادت به قرائح كل من: "ميشيل بوتور"،

---

(1) هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2008. ص 26.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2009. ص 107.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردي- من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2000. ص 73.

(4) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي. ص 49.

(5) المرجع نفسه. ص 42.

"فايبريش"، و"بول ريكور"وغيرهم، أمكن القول بأنّ الزمن السردي أزمنة في زمنين؛ زمن مسجل في النص وآخر غيرمسجل؛ زمن ننطلق منه وآخر نصل به إلى ما يتجاوزه؛ الأول مكوَّن من التفاعل الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب، الزمنين اللذين تسلب منهما خارجيتهما بفعل الكتابة، والثاني زمن خارجي خاضع لمناخ ثقافي مؤسس للعمل، هو زمن القراءة وزمن الكتابة.

وبالأزمنة الداخلية والخارجية يحصل التفاعل الزمني المنتج للنص ولدلالاته، بل و"تتشكل علاقات من شأنها ضبط الإشكالية الزمنية للمحكي، فزمن القصة هو أوّل الأزمنة لأنّه سابق عن زمن الكتابة"[1]؛ أي عن زمن الترهين والتخطيب والذي سيكسّر بدوره خطّية هذا الزمن، فتؤسس طبيعة نظامية مغايرة لزمن القص مما يؤدي إلى تداخل وظائفي بين مدلولات حضور الشخصية بزمنها الخاص، كما يقود أيضا إلى إضفاء الجو الدرامي الحركي على تشكل دوال النص، والتي سيتلقفها القارئ بفعل القراءة، ذلك طبعا بعد التحقق الفعلي لزمن الخطاب وزمن القص كمستوى سابق وداخلي للزمن، وبذلك يكون زمن القراءة الزمن الخارجي المتفاعل مع الزمن الداخلي للنص والمنتج لدلالته، وهو ما سيصل النص بزمن القراءة وزمن القراء، ومنه زمن العالم.

ولمّا كان الاستشراف فعلا لذات في الزمن تهدف به إلى استباق معرفة لاحق مغيّب انطلاقا من معطيات سابقة ماثلة في حاضرها، فإن تمظهُره على مستوى النص السردي سيكون ووفقا لما تمّ عرضه آنفًا مصاحبا للذوات الفاعلة في الزمن، والمتأثرة به، بداية بالمؤلف مرورا بالشخصية وصولا إلى القارئ وذلك على مستويين: الأول داخلي والثاني خارجي.

أمّا المستوى الأول فالاستشراف فيه استشراف جزئي يتوزع على مكونات السرد، من خلال ما تكتسبه من دلالات زمنية مستقبلية يضفيها صاحب النص عليها ويفسرها التركيب الحاصل بينها، في إطار العلاقة الجدلية القائمة بين زمن القص وزمن الخطاب، خاصة في ظلّ مايتضمنه الخطاب من زمن خاص بالشخصية، الذات المستشرفة الأولى في النص، والتي ستطبع قلقها المستقبلي على كل ما هو حولها، أمّا المستوى الخارجي فهو المستوى المنظور فيه إلى المستقبل نظرة كلية عبر فعل القراءة؛

---

(1) المرجع نفسه. ص 49 (بتصرف).

الفعل البعدي الخارجي الذي تقوم به ذات هي طرف رئيس في خلق العوالم الممكنة للنصوص السردية إلى جانب المؤلف، «كون أحدهما يركب الرسالة ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقاها، ويقوم بفك شفراتها وإعادة بنائها بصورة عالم متخيل، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصية»[1]، وذلك انطلاقا من المكونات السردية التي ستشكل تجليات الاستشراف فيه الأرضية المنطلق التي سيستنطقها وذلك بإعادة إعمال عناصر النص السردية المتداخلة مرة أخرى، مشكلا عالما ممكنا له يتناسب وزمنه الذي يعيشه، "لأنَّ أيَّ عالم مكاني لا يسعه أن يكون مستقلا استقلالا ناجزا عن العالم الواقعي كونه بنيانا ثقافيا هو الآخر. وعليه فالعالمان بهذا متداخلان، والتراكب بينهما ممكن، وذلك بتحويلهما إلى كيانات متجانسة تأخذ معناها من معين واحد هو الخزين الثقافي للقارئ"[2].

وبين أفق القارئ وأفق النص، وبين جدلية العلاقة بينهما والعالم الواقعي، تتضح صورة الاستشراف بالنظر إليه في علاقته بالخارج النصي العلاقة المحتّمة التي يربط فيها القارئ العالم المتخيل بالعالم الواقعي، أي العالم المصوَّر بالعوالم المرجعية التي يستند إليها في تشغيل دلالات النص أثناء عملية القراءة، «لأنَّ المرور من التصوُّر إلى إعادة التصوير يتطلب دوما مجابهة بين العالمين؛ العالم القصصي للنص، والعالم الواقعي لدى القارئ»[3]. ويتمُّ ذلك بالاستناد إلى استراتيجية المقارنة بينهما، إذ يقارن القارئ حالات الحكاية المستقبلية وإمكاناتها المختلفة بعالمه المرجعي الخاص الذي قد عرفه وخبره "محاولا أن يدرك إذا كان ما يجري في العمل السردي يستجيب حقيقة لمعايير الممكن الوقوع. وفي هذه الحالة، يقبل القارئ الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة"[4].

ولأنَّ القارئ ابن بيئته التي يخضع لسياقها الثقافي جبرا، فإنَّه وبمخزونه الثقافي الخاص يستطيع تكذيب أو تصديق ما ذهب إليه النص، فيجيب بِنْيَةُ حول ما استشرفته بالموافقة أو الرفض، بالتصديق أو التكذيب، وفقا لزمنه وموقعه التاريخي

---

(1) عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2005. ص 12.

(2) المرجع نفسه. ص 13 (بتصرف).

(3) بول ريكور، الزمان والسرد، ج3. ص 239.

(4) عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية. ص 13 (بتصرف).

الذي يحتله، فالقارئ العربي مثلا قبل 1975 والمشبع بقيم الثقافة السائدة آنذاك يمكن أن يتلقى الأحداث التي استشرفتها "غادة السمان" في روايتها (بيروت75) على أنّها ممكنة الوقوع؛ أي بتعليقها رفضا أو قبولا إلى غاية بلوغ الزمن المستشرف وذلك بجعلها أفقا منتظرا يرجّح إمكان وقوعه بمثل عدم ذلك، بينما قارئ اليوم يؤكد ما ذهبت إليه لأنّه شهد وقيعة انهزام العرب حقا في معركتهم ضد الكيان الصهيوني، غير أنّه مع نصوص استشرافية أخرى معاصرة له، يجد نفسه في موضع سابقيه من القراء؛ ممتدّ أفقه مع عوالم ممكنة تصنعها له هذه البنية السردية أو تلك.

إنّ هذه العوالم الممكنة تبقى دوما من صناعة ذات تراعي قارئها النموذجي، فتصوغ له فرضيات من واقعها وخزينها الثقافي وفق رؤيتها للعالم، ووفق استبصارها للمستقبل من منظور فكري معين يسعى دوما بالنص إلى خلق عالم بديل يقدّم إلى القارئ على أنّه كما كتب، لأنّ العالم لحظة الكتابة عند مؤلفه لا يمكن أن يكون إلاّ ذلك. فالنص السردي رؤية يحاورها القارئ ويتوقع معها، ويتوبيا تسعى في الزمن والمكان إلى إشراكه في الالتباس بعوالمها المتخيّلة.

وفي الأخير لا بأس أن أشير إلى أن النصوص السردية العربية حافلة بالاستشرافات التي استبصرها النّاص العربي من موقعه الثقافي والحضاري، وهي تجليات ملأى بالتحولات ومشحنة بالغموض، وهو ما يكشف لنا أوّل ما يكشف عن ثراء النصوص السردية العربية فكريا، وإلى جانب هذا، عن مبدعين امتلكوا القدرة على الاستشراف فاستشعروا الأحداث المقبلة من خلال معطيات الواقع ليسكبوها بلغة جمالية في نصوص تحمل رؤاهم وتشكلها سرديا بآليات فنية معبرة بذاتها عن القادم من الزمن، فبالرغم من مركزية الحاضر التخييلي سرديا فيها إلاّ أنّ المستقبل يبقى الزمن الذي تتحرك نحوه هذه النصوص بلغتها فتطلبه مثلما يطلبه المبدع في الواقع، وهي في هذا تتشاكل بزمنها مع الزمن النفسي للمبدع. فتأتي لتبشر بتقنيات فنية سردية عن غيث لاحق أو عن غيوم قاتمة تنذر بحسبان قادم. وما قولي هذا في خاتمة هذا المقال إلاّ دعوة لقراءة النص السردي العربي - قديمه وحديثه - للكشف عن تشكلات المستشرف فيها واستكناه دلالته.

والدعاوي التي ترى في "الليالي" تمرّدا عن القيم الأخلاقية وخروجا عن الآداب العامة، يقول (بورايو): "صحيح أنّ الليالي في تعرّضها لعلاقة المرأة بالرجل خرقت

التابوهات وعرّت مثل هذه العلاقات، لكنّها في الحقيقة ظلّت أيضا منحازة للمُثُل الاجتماعية التي آمنت بها قطاعات عريضة من فئات المجتمع التي ظلّت تحتضنها وتعيد إنتاجها باستمرار في العالم العربي إلى يومنا هذا"[1].

هكذا نكون قد أمطنا اللثام عن ملمح من ملامح الممارسة التطبيقية لعبد الحميد بورايو والتي اتخذت من التراث السردي العربي مادة لها ومن الآليات النقدية الحداثية أداة كشف عن تركيبة تلك النصوص والهيكل العام المشترك بينها من جهة، والكشف عن النسق الدلالي الذي يحكمها من جهة أخرى، وهو ما يبرهن على طواعية السرد العربي للتعامل معه بإجراءات وأدوات تحليل غربيّة المنشأ.

وهذا ما يحفّز على فتح آفاق لنفض الغبار عن التراث الشعبي المحليّ والتراث الشعبي العربي/القومي، ليس فقط كما يزعم البعض بأن آليات التحليل الغربية تكون مطواعة على النصوص العربية الحديثة فقط نظرا لتأثر هذه الأخيرة بالسرد الغربي وهذا ما نلفيه مثلا عند (جعفر يابوش) في "كتابه الأدب الجزائري الجديد- التجربة والمآل) بعدما قام بتحليل مجموعة قصصية لـ (عزالدين جلاوجي) تحت عنوان: {لمن تهتف الحناجر} حيث يقول: "وبهذا نكون قد أتينا على ملمح هام ميّز النص السردي الجزائري، وهو أنّه تلاءم بكيفية ما مع معطيات التحليل السيميائي وفق الرؤى ووفق النظريات والقواعد السردية التي عرّجنا على التعريف بها في مقدّمة هذا الفصل، وإن كان لنا ما نسجّله هو طواعية وقدرة النص السردي الجزائري من خلال المخيال الثقافي للأديب الجزائري أنّه استطاع استلهام روح العصر وثقافته وليس ببعيد عن مؤثرات الثقافة الغربية، وإلاّ كيف أمكن تطبيق أدوات التحليل السيميائي والوقوف على مستويات عُليا من نجاعة مثل هذه المقاربات النقدية..."[2] وما المقاربات التي قام بها عبد الحميد بورايو وغيره من النقاد العرب لنصوص التراث العربي إلا دليل قاطع على ما ذهبنا إليه.

من هنا يتّضح لنا أنّ مقاربات (بورايو) قد أبانت في كثير من نماذجها، عن منظورات تحليلية عميقة في فهم العوالم التخييلية للنصوص القصصية بمختلف

---

(1) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 359.

(2) جعفر يابوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران- الجزائر، 2007، ص 212.

أشكالها، كما أبانت في الآن نفسه عن اقتراب موفّق في تشخيص أشكالها التعبيرية والكشف عن أبرز تقنياتها السردية. ليس من خلال استثماره لمقولات النظريات الجديدة ومواكبة تطوراتها بوعي فحسب، بل وأيضا من خلال احترام خصوصية النص المعالج والإنصات إلى ما يقوله[1]، وهي الطريقة المتبعة في جميع دراساته؛ حيث يحاول التعرف على بنية النصوص الشكلية ثمّ يحاول بعد ذلك التعرف على ظروف إنتاجها (النصوص) الاجتماعية والنفسية والثقافية... "وهو ما تسمح به الأنثروبولوجية البنوية وسيميائية الثقافة، إذ يتم التعامل مع الإنتاج الفني باعتباره أنساقا رمزية في حاجة إلى كشف مورفولوجيتها أولا، ثم التعرف على البنية الاجتماعية التي أنتجتها."[2] وكذا البنية الثقافية التي نشأت في كنفها.

الخاتمة:

لقد أسهمت بحوث عبد الحميد بورايو في مجال الدراسات السردية العربية في الدفع بهذه الأخيرة خطوات هامّة عزّزت المشهد النقدي الجزائري خصوصا والعربي عموما، وذلك بفضل الخبرة الواسعة التي اكتسبها في المجال النقدي، سواء من حيث التأسيس والتأصيل والتعريف أم من حيث الممارسة والتطبيق، وحتى في مجال الترجمة إلى العربية.

وقد تميزت مقاربات بورايو بالدقة والوضوح وذلك بفعل الطابع التعليمي الذي كان يتوخاه في دراساته، كما امتازت بالتنويع في آليات مقاربة النصوص السردية المستمدة من المناهج الغربية، خاصة المنهج البنيوي والسيميائي؛ حيث أفاد في المنهج الأول من التحليل الوظائفي ل(فلاديمير بروب)، ومن الأنثروبولوجيا البنيوية ل(كلود ليفي ستروس)، ومن البنيوية التكوينية ل(لوسيان غولدمان)... كما أفاد في مجال السيمياء من بحوث (أج غريماس) و(جوزيف كورتيس) بشكل لافت للنظر كما رأينا ذلك في النموذج التطبيقي من كتابه "المسار السردي وتنظيم المحتوى"، خاصّة النموذج العاملي والمربع السيميائي...

---

(1) ينظر: قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي، ص 359.

(2) حوار مع (عبد الحميد بورايو)، توقيع: علي ملاحي. http://www.almaktabah.net.

وفي ذلك كلّه لم يُغفل خصوصية النص السردي المدروس، بل كان بعد الفراغ من تحليل البنية الشكلية، ينتقل إلى ظروف إنتاج ذلك النص أو السياق السوسيوثقافي الذي تولّد عنه، وهذا ما يمنح الدقة للنتائج المتوصّل إليها.

إنّ الكشف عن القواعد التي تحكم السرد هو المقصد الأسمى والغرض الأعلى من مقاربات (عبد الحميد بورايو) سواء على مستوى العلاقات القائمة بين مستويات الملفوظ السردي ضمن المحور النّظمي أم على مستوى التراكيب الدلالية والبنى العميقة؛ وهو ما يؤسس لمنطق يحكم السرد من جهة، ويودي إلى انبثاق الدلالة من جهة أخرى.

استطعنا أن نتوصل بفضل مقاربات (بورايو) إلى العديد من النتائج، أهمّها إمكانية تطبيق آليات التحليل الغربية على النصوص السردية العربية على اختلاف أزمنتها، وعلى اختلاف أشكالها أيضا.. فمقاربات (بورايو) لم تقتصر على معالجة النصوص الحديثة فقط كالرواية مثلا وإنّما تعدّت ذلك إلى نصوص ضاربة في القِدم كحكايات "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، كما لم تقتصر مقارباته على نصوص عربية فصيحة ومحبوكة حبكا فنيّا، بل تجاوز ذلك إلى نصوص شعبية نابعة من عمق الثقافة الشعباوية، ليدحض بذلك آراء القائلين بعدم جدوى تطبيق آليات التحليل النقدي الغربية على النصوص العربية والشعبية.

إنّ الدراسات التي راكمها (عبد الحميد بورايو) والمتميّزة بالزخم المعرفي والمنهجي والضبط الاصطلاحي تحتاج إلى عناية خاصّة من طرف الباحثين والمشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية، خاصة وأنّها سدّت الفجوة القائمة بين التنظير والممارسة التطبيقية التي عانى منها النقد العربي ردحًا من الزمن، وهو ما يفتح آفاقا رحبة لخدمة المشهد النقدي والثقافي العربي.

فلسفة اللغة:

الدراسات السردية ونظريات السرد الجديدة:

من رولان بارث إلى القص السردي الأنكلوساكسوني

(دراسات في السرد) نص مترجم[1]

سعاد حمداش[2]

تمهيد[3]:

إنّ الأدب تشكيل لغوي علاماتي بامتياز، إذ يشكّل أحد النشاطات الاجتماعية والثقافية التي تقوم بصياغة المنظومة الدلالية للنصوص الإبداعية عبر ممارسة الكتابة، فالكتابة هي تلك التجربة الإنسانية التي تشتغل بكافة أبعادها وسط زخم العلامات، من خلال البعد اللغوي للتجربة الإنسانية ومنطوقيتها الجذرية التي تحدّد سمات الخبرة؛ ذلك أنّ اللغة متعلقة بنماذج الكتابة بتعاليها عن حدوث العالم وشغفها بالماهية.

وللأدب أجناس تمثّله على مستوى جمالية اللغة وجزالة اللفظ، ومن بين هذه الأجناس نجد الخطاب السردي أو ما يُعرف بالفن الروائي الذي هو شكل فنيّ أدبيّ وجماليّ، وهو قالب من قوالب التعبير عن التجربة الإنسانية من حيث إدراك الذات والعالم معا، يعتمد فيها المؤلف على سرد أحداث معيّنة تجري بين شخصيات مختلفة،

---

(1) Yves Laberge, Faculté de philosophie, Université Laval, Québec

(2) باحثة من الجزائر.

(3) من وضع المترجم: سعاد حمداش؛ يجمع التقديم مراجعة أفكار متراكمة من كتابي: التحليل البنيوي للحكاية رولان بارث، الوجود والزمان والسرد بول ريكور.

فكثرت الدراسات حولها نظرا لاكتساحها ساحة الأدب الحديث، وقد تناولها الباحثون من وجهة نظر تختلف عن الآخر في بعض النواحي وتتفق في النواحي الأخرى، وهذا الفن الروائي يحمل سيمات خاصة تحدّده كالسرد وطرائقه التقنية، وجود حدث يُحقّقه إنسان في زمان ومكان محدّدين.

وعليه لا يكون السرد فقط المكون الأساس للخطاب الروائي القصصي، وإنّما هو فعل وجودي، لأنّ السرد موجود حيث توجد الحياة، وكما يقول "رولان بارث" إنّ السرد موجود في كلّ الأزمنة وكلّ الأمكنة وكلّ المجتمعات، حيث يغدو النص الأدبي سردا يؤطّر حركاتنا الفكرية المتنوعة، التي تشمل الكلام، الكتابة، الإشهار، الصورة ووسائل الاتصال... فيمكن للنص أن يكون بمثابة "التجربة اللغوية التي ستُختبر من الآن فصاعدا كناطق أنثروبولوجي شاهد على التجربة الإنسانية، فاللغوي يجذبنا إلى جزء جوهري متعلّق بالإنسان."(1)

ليس الأدب إلاّ فلسفة اللوغوس بتعبير جيل دولوز، إذ يحوي النص على حكاية العالم، وأنّ تلك الملاحم الشهيرة مثل (جلجامش وملاحم يونانية أخرى) ليست إلاّ جزءًا من هوية تاريخ البشرية، فهي تشكّل فعالية العملية الحكائية السردية، لتجعل من النص وقائع غرائبية سحرية، تحمل تشكيلا صوريا إيمائيا، هذه الإشارات ما يجعل النص ذاته مجموع الصيغ الاستعمالية التي تعكس الفعل الإنساني بكلّ أبعاده المختلفة.

إنّ اللغة وممارسة الكتابة عند رولان بارث وسيلة اتصال وتعبير عن الوجود في آن واحد، هذه السيادة اللغوية كانت القاعدة الأساس في تطوير النموذج السردي، لأنّه عبر اللغة يتم فهم وتشكيل العقل الإنساني في إنتاج المنظومة الدلالية، التي تحمل صبغة سردية بالأساس، إذ هي تلك الذاكرة الجماعية التي تحوي حسّنا المشترك.

رولان بارث، الناقد والسيميائي الفرنسي، يبدأ بالإقرار بالتشاكل الذي يجمع اللغة والسرد والتناظر الذي يحدث بين عناصر كلّ منهما؛ حيث يرى أنّ (القصة) مجموعة من الجمل قابلة للوصف، كما أنّه قد اعتمد على نظرية (بنفينيست) في المستويات والعلاقات التي بينها، أي العلاقات التوزيعية، والعلاقات التكاملية؛ وأيضا

---

(1) أندريه جاكوب، أنثروبولوجيا اللغة، بناء وترميز، تر: ليلى الشربيني، ط1، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002، ص 32.

في (الأوجه) الشخصية، واللاشخصية للغة؛ إذ هناك كتابات قصصية تحضر بصيغة (الغائب)، أي مبنية على النظام اللاشخصي، في حين هي تعبّر عن (المتكلم)، أي النظام الشخصي. إلاّ أن حرص بارث على تطعيم تحليلاته بالعلاماتية، أبعده عن النمذجة اللغوية، ودفعه إلى الإقرار بما أسماه (شيفرات النص)؛ ولذلك أقام (النموذج السردي) على التأثير الذي تمارسه القصة، أي التأثير السردي، وليس على التناظر اللغوي.

ومثلما رأى (بنفينيست) أنّه في المسرود لا أحد يتكلم، راح (بارث) يقول إن الكتابة القصصية ليست قصاً، وإنما هي قول نقصّه؛ وإن دورها ليس تسريب المسرود، وإنما إعلانه؛ وفي هذا الإعلان تتكامل الوحدات ويبرز المسرود وقد تجاوز مضامينه، وصوره، أي الوظائف، والأفعال.

وعليه، لا تأخذ الكتابة القصصية معناها إلاّ من العالم الذي تُستهلك فيه؛ وهو عالم يبدأ وراء مستويات القص، على شكل أنظمة مختلفة، اجتماعية، اقتصادية وأيديولوجية؛ إلا أنّ عناصره ليست فقط سردية؛ وإنما هي تاريخية من تعينات، أوضاع وسلوكات وغيرها إذ يتمّ الكشف عنها بواسطة التحليل العلامي.

وهذا ما جسّده (بارث) في كتابه S/Z، حيث يرى أن الحقيقة أي رسم الواقع، هي المهمة الأبعد عن مهمة الأدب في إبداعيته؛ وأنّها مجرد سراب خادع، تحدث فيه كشفرة من شفرات الأدب الخمس؛ وأنه عن طريق طرح أحجية، أو نقل لغز، وتأجيل حلها تقوم الشفرة التأويلية بتنفيذ ألعاب بارعة، تجعل من المعلومات المؤجلة شيئاً مرادفاً للحقيقة، حيث يقول إنّ "السنن يجعل من النص بيانا، وكلّ سنن يمثّل إحدى القوى التي يمكن أن تستحوذ على النص، إذ يمثّل النص شبكة بمعنى أحد الأصوات التي نُسج منها النص."(1)

كما يضيف (بارث) أنّ الفنان الواقعي لا يطرح الواقع أبداً كمصدر لقوله، وإنّما هو يُرجعه إلى أبعد مسافة يمكن تتبعها، إلى شيء مكتوب سابقاً؛ حيث يبرز التناص؛ أو أنه يُرجعه أيضاً إلى شفرة مستقبلية (نظرية التلقي) تتميز على امتدادها بسلسلة نسخ من الواقع، الواقع الذي يسعى إلى تعميق فهمنا له ولمقوماته؛ التي تشكّل تجربتنا الخاصة في فهمه.

Roland Barthes; s/z; Edition du Seuil; 1970; p24. (1)-

وعلى ذلك الأساس يتحوّل السرد إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات والعالم، والنص السردي عند "بول ريكور" أيضا ينطوي على أفقين: أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ويكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وبالتالي لا ينقل النص السردي الواقع الفعلي مباشرة، بل ينقله حسب مقتضيات سردية. وأنّ أفق التوقّع، وهو الأفق المستقبلي الذي ينتقل به النص السردي إلى القارئ أو المتلقي؛ حيث يوكل له مهمة التأويل. وفي ضوء هذا الانصهار المتبادل، تصبح الحياة نفسها سلسلة من المتواليات السردية، ويصبح السرد واقعاً معاشاً، ولا يمكن التخلي عن اعتبار السرد ركناً أساسياً من أركان أي نظرية للمعرفة؛ مما يمنح النظرية السردية عند ريكور أهمية قصوى؛ حيث استطاع كذلك الربط بين كثير من مفاهيم السردية، معيداً الاعتبار إلى بعض المقومات التي كانت تتجاهلها أو ترفضها بعض الاتجاهات الحديثة؛ حيث اقترح مفهوم الهوية السردية الذي رد الاعتبار إلى علاقة النص السردي بالواقع والحياة، وأكّد على أهمية التجربة الإنسانية، كما أنّه عالج الخاصية الزمنية للتجربة بوصفها مرجعاً مشتركاً لكل من التاريخ والتخييل السردي، ولذلك رسّخ تأكيده الدائم على الدور الفاعل للسرد من خلال مقولته: ((أن القصص تروى ولا تعاش، والحياة تعاش ولا تروى)).

كان ذلك، مجمل الأفكار التي قمنا بصياغتها من أجل أن نُمحور أصل الفكرة التي تضمّنها هذا المقال، حيث حاول تسليط الضوء على مفاهيم السرد، من خلال مجموع نماذج أعمال رولان بارث ومدرسة السرد الأنكلوساكسونية، حيث تحاول هذه النماذج صياغة نظرية جديدة للسرد من خلال مفهوم تداخل الحقول المعرفية اللسانية، البلاغية السيميائية، علم النفس، علم الاجتماع، الانثروبولوجيا... ذات الاتجاهات الفلسفية، محاولا فيه أحد أساتذة الفلسفة بجامعة لافال الأستاذ Yves Laberge إبراز التطابق بين أعمال بارث السيميائي الفرنسي الذي تجلت أعماله في السبعينيات، وأعمال المدرسة الأنكلوساكسونية التي ظهرت في 2004.

حصيلة المقال أن كتب بارث تعتبر نزهة أو فرجة في مملكة الأفكار غير المتوقعة وغير المنحرفة، لكنها توفر البذرة، وهذا ما يجعلها مثيرة للاهتمام، وتأتي بعدها

الدراسات السردية الأنكلوساكسونية بمجموع الصياغات السردية؛ أولها أنّ السرد متتالية من الأحداث في الزمن هذه السيرورة السردية يمكنها أن تأخذ أشكالا مختلفة: شفوية، كتابية، تمثيلية، تصويرية؛ ومن بينهم أيضا العالم الاجتماعي الأمريكي Norman Denzin الذي يحدّد دور السرد باعتباره وسيلة امتيازية في الانضمام إلى التجربة، حيث نحى فيه منحا فلسفيا: ليس لدينا رخصة مباشرة في التجربة بما هي كذلك، بل لا يمكننا دراسة التجربة فقط إلا من خلال هذه التمثيلات، ومن خلال طرائق وكيفيات بواسطتها تكون القصص ذات صيغة سردية.

فكيف تجلت هذه المطابقة الفكرية بين أطروحات بارث والمدرسة الأنكلوساكسونية بالدراسة العلاماتية لظاهر الحياة السردية؟ وما هي تحديات هذه الدراسة في انبثاق نظرية سردية جديدة؟

علنا نجد إجابة شافية من خلال هذا المقال، الذي ينثر ترسانة من الأفكار والحقول المعرفية المتنوعة بحكم الثقافة وفلسفة اللغة؛ من كلمات صغرى تافهة تستعمل في المحادثات إلى تفكيك علامة الصمت ومواضيع أخرى يحث عليها النص الآتي.

بول كلودال، الحذاء الحريري[1]

إنّ هذا الأثر النقدي حول دور السرد باعتباره صيغة مطابقة ووسيلة تواصلية يتفرّع إلى ثلاثة أقسام؛ إذ يعدُّ القسم الأول مرجعين غير معروفين ويتضمنان محاضرات السيميائي الفرنسي رولان بارث، وبوضوح مع الخاصية الحدسية، التأويلية، وأحيانا محزّأ بكتاباته المؤرّخة في السبعينيات 1970. أمّا القسم الثاني، فهو مسار لسلسلة من خمس مراجع نظرية في الدراسات السردية ومعظمها منشور في دول البلطيق pays bas بين 2004 و2008، التي تسترجع دون معرفة بعضا من الأحاسيس التي سبق لبارث وأن أصاغها في محاضراته في كولاج دو فرنس بعد ثلاثين سنة.. هذا القسم الأساس يحاول - مؤقتا- أن يموضع هذه الملاحظات والمماثلات في مختلف الحقول المعرفية التي تقارب البلاغة: الدلالة، اللسانيات،

---

(1) أنظر موقع النص بلغته الأصلية:
http://www.erudit.org/revue/ltp/2010/v66/n3/045340ar.pdf

دراسات حول الثقافة وفي فلسفة اللغة. وأخيرا، في القسم الثالث نجد مطابقات أخرى حول السرد، والتي نحت منحى الانعكاس الفلسفي عند تيري هانش [Thierry Hentsch] في عمله الأخير المكرّس حول الدور الأساسي للسرد في تشكيل مخيلتنا الغربية. وتكون بذلك الخاتمة تلخيصا موجزا لأهم إسهامات كل مقاربة سابقة.

1-حول رولان بارث:

إنّ اكتشاف مطبوعات كتب المؤلف السيميائي الفرنسي رولان بارث (1915-1980) بعد وفاته، أصبحت قراءه وعددا قيّما من الباحثين في السيميولوجيا، فتأثير هذا المنظر الأدبي الذي كتب الدرجة الصفر في الكتابة (1953) وميثولوجيات (1957)، أضحى بعد أكثر من نصف قرن مصدرا للإلهام لكلّ جيل جديد من طلبة الأدب وللعديد من التيارات والحقول المعرفية المتداخلة، التي برزت لدى الجامعيين الأنكلوساكسونيين: بين الدراسات الثقافية والدراسات السردية. حيث يكون الجزء الأول في ملاحظتنا النقدية مركّزا حول رولان بارث باعتباره منظرا وبروفيسورا؛ لأنّ هذه ملاحظات من الدروس والملتقيات المقدّمة في كولاج دوفرنس، التي كانت ناتجة عن أرشيفات معهد "ذاكرة الطبعة المعاصرة"(IMEC)، باريس، قد تكون ممكنة التحقيق من الآن فصاعدا بالنسبة للطلبة وقراء الجيل الذي يلي؛ حيث أنّ نصف الجزء الثاني يوضح الأجيال القادمة لبارث وبعض الدراسات الحديثة التي تنضم إلى مدركاته الحدسية، خاصة في بعض الكتب الهامة في الدراسات السردية، فكل هذه الكتب كانت محدثة بشكل متتابع.

1-1-حول كيفية العيش معا؟

إنّ الجزء الأول من ملاحظات مجموع الدروس الجديدة غير المنشورة، التي كان عنوانها تساؤليا "كيف نعيش معا؟ كان عبارة عن ملفات وبحوث مكثفة مقدّمة من طرف البروفيسور رولان بارث، منذ درسه المشهور الذي بدأ في كولاج دو فرونس، منذ جانفي 1977 وفي ظرف الخمس أشهر التابعة. إذ يتضمّن المرجع المقدّم جزءا كاملا لمحاضرات أسبوعية متلفظة من قبل بارث في هذا الفصل؛ حيث تستشهد

التسجيلات أنّ بارث قد قام بقراءة ملاحظات دروسه نصيا، وبإضافة قليل من التعارفات[1]. إنّ الموضوع واسع جدا والمؤلفون المدعوون أو المذكورين هم كثر؛ حيث يجند بارث أعلام فلاسفة مثل نيتشه ودولوز من أجل أن يحاول إعداد نظام شخصي يرشد كل محاضراته المنظمة فرديا مثل"أبحاث" العقائدية akédia[2] والزهد anachorèsis، الحوانات والأثوس Athos إلى غاية "اليوتوبيا" والغريب"xéniteia".

في هذا الصدد لا يحمل عمل بارث في العيش معا إلى علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا، بالأحرى فإنّ هذا المفهوم محدّد باعتباره نوعا من الفونتازم الشخصي: أي يمكن تصور مكانا مثاليا، يوتوبيا، خادما لاستقبال الوسط والتكيف معه (ص 35).

إنّ الحديث عن هذه الملاحظات يكون عسيرا، لاقترانه بالهرمسية hérmétisme، حيث يفسّر بارث في فقرة حول كلمة télos التي تكشف ذوقه الخاص، تقريبا كنزوة caprice لما يسميه بشكل مولع "كلمة غامضة- كلمة روحية mot-mana"[3] وفي هذا الصدد يستشهد بروايات توماس مان Thomas Mann (ص 80). وكالعادة، يؤكّد بارث في محاضراته على ثقافة واسعة، خاصة في الأمثلة المتعدّدة التي يقدّمها من أجل إيضاح هذا أو ذاك الكلام، الذي يستعيره أحيانا من الكلاسيكيين في الأدب العالمي، مرورا من سقراط ثمّ روبنسون كروزو وصولا إلى بروست، دون أن ننسى النصوص المقدّسة، الميثولوجية، البسيكوتحليلية، النظرية والتطبيقية في الوقت نفسه. كذلك يشير بارث إلى مثال طائفة قمران secte de Qumran المكتشفة من قبل مخطوطات البحر الميت عام 1947 من

---

(1) إنّ منشورات Seuil قد قامت بنشر المطبوعات الصوتية لمرجعي بارث الجديدين، بصيغة قرص مرن CD على هيئة MP3 باستعمال نفس العناوين؛ حيث أنّ الأولى استغرقت 14 ساعة والثانية استغرقت 21 ساعة.

(2) اطلع على الموقع:
http://www.senanque.fr/PBSCProduct.asp?ItmID=2137790

(3) Mana: مصطلح يشير إلى مفهوم البولينيزية Polynésien وجدت تحت تسميات مختلفة لأشخاص آخرين.
فهو مفهوم تأسيسي للسحر والدين، انبثق من قوة الروحي للجماعة، إذ يساعد على جمع ذلك. حيث يقول Mauss، أن كلمة مانا هي الخالق للسند الاجتماعي. راجع أكثر الموقع التالي (http://fr.wikipedia.org/wiki/Mana_(spiritualit%C3%A9

أجل توضيح حالة التهميش marginalité(ص 100). إنّ استطرادات بارث كانت وافرة، مفاجئة وأحيانا صعبة المتابعة؛ غالبا ما يكون لدينا انطباع المكاشفة على الأجزاء القديمة، بالرغم من الجزء الأخير لهذه الملاحظات التي نجد أحيانا الأصداء في أعمال كثيرة وحديثة، مثلما سنرى ذلك لاحقا.

في هذه الملاحظات، لا يهتم بارث إلاّ باليومي le quotidien، من حيث الكلمات الصغيرة التي تبدو تافهة anodins وتستخدم في ربط المحادثات، أو في إعدادها خلال الاتصال الأول. أثناء الملتقى العلمي المقام بصدد كيفية العيش جماعيا؟ وخلال الجلسة المعنونة"عقد الخطاب"، يشرح بارث مطولا حدسا مفاده أننا "نعقد ونواصل دوما نفس الخطاب"(ص 187). ففي لحظة "عقد الخطاب" ينتج إذن ما يسميه بارث "أثرا ممسرحا- مسرحيا- théatralisation" (ص 193). كما يمنح لنا ثلاثة أمثلة تبدو سخيفة وهي: الموعظة المتوقعة من الأب لابنه في روبنسون كروزو؛ ثم في الاجتماع العائلي الذي من خلاله يتحدّث كلّ الرجال في حين تظلّ الزوجات صامتات، حتى تعقد واحدة منهن"خطابا كبيرا حول الكلاب"، ويقدم لنا بارث مثالا ثالثا بشأن سائق الطاكسي الخاص به، الذي يشرع في الحديث آليا وبشكل تلقائي (ص 197). إذ يلاحظ بارث أنّ خطاب سائق الطاكسي كان تلقائيا وهذا ما جعله لا يتسم لا بنهائية ولا بخلاصة ولا خاتمة: "[...] في الوصول إلى المقصد، يتوقف الخطاب فجأة، دون أن نشعر بتغيير في طبيعة عقد الخطاب (فهل هو إذن غير مبني مع خطبة منمقة كعلامة للاغلاق؟ (ص 197) بالنسبة لقارئ بارث، تكون بحوثه إضافية شبيهة بالتداعيات، والتدليلات والإشارات؛ من أجل تأويلها، إذ يملك بارث طريقة استعراضية في انبثاق الأفكار القيادية، الصور المشتركة وحالات التشابه، مثل الشاعر الذي يستلهم تقريبا حتى يمكن له أن يكون نفسه ملهما. إنّ كتابه يعتبر نزهة أو فرجة في مملكة الأفكار غير المتوقعة وغير المنجزة، وغير التنظيمية أيضا. ولكنها توفر البذرة، وهذا ما يجعلها مثيرة للاهتمام.

1-2- المحايد le neutre

إنّ المجلد الثاني للمحاضرات والملتقيات المعطاة من قبل رولان بارث في كولاج دوفرنس كانت تحمل مدخلا حول ما يسميه بـ "المحايد"؛ حيث يعرّف بارث في

بعض الصفحات على وجه التقريب كلمة "المحايد": "[...] أسمي المحايد كل ما يحبط النموذج". هذا الأخير لكونه ممثلا باعتباره" معارضا لكلمتين افتراضيتين حيث أقوم بتحيين الأولى من أجل الكلام وإنتاج المعنى" (ص 31). بعد قليل من الأمثلة يشرح بارث كيف كان يرغب بتوضيح هذا المفهوم وتفصيله من خلال محاولة تطبيق "المحايد" على مختلف الميادين: "من أجل إعداد هذه المحاضرة قمت "بنزهة" حول كلمة محايد باعتباره مرجعا وأثرا عاطفيا عنيدا، بالنسبة لي"(ص 33). يستأنف بارث من جديد استعماله الخاص لما يسميه تبعا للانثروبولوجيين الفرنسيين مارسال موس Marcel Mauss وكلود لفي ستراوس Claud Lévi-Strauss لكلمة mana روحية (السحر والدين) التي عرّفها مثل "الكلمة التي تكون فيها الدلالة ملتهبة ardente متعددة الأشكال، غير قابلة للإدراك باعتبارها مكرسة لمنح الوهم؛ ومن خلال هذه الكلمة يمكن الإجابة على كل شيء" (ص 33).

يمكن أن نجد هنا مفهوم الشظايا (الشذرة أو الجزء) التي توافق تحديدا الشكل هنا مسالك كثيرة، ففي الواقع يقدم بارث أيضا تبريره بوضوح في جملة طويلة، التي نقتبسها كليا: "إنّ تتابع الشظايا من شأنه أن يضع "شيئا ما"(الموضوع، المحايد؟)في حالة التنوع المتواصل (وليس المتفصل ابتغاء المعنى النهائي): حيث له علاقة مع الموسيقى المعاصرة؛ إذ يسترد "محتوى" الأشكال أقل مما يترجمه (ص 35). سنفهم هنا أن كلمة "ترجمة" translationهي مفهومة من قبل بارث مثل الترجمة traduction (سيكون بذلك إذن أنجلوفونيا) ولكن بالأحرى مثل التيار، أو التنسيق باعتبارها شكلا من أشكال الأسلوب. ومن أجل توضيح انطباع الاضطراب الذي سببه نقد الشظايا باعتبارها إجراءً أسلوبيا، والمستعمل قبل ذلك سنة 1977 في كتابه شذرات خطاب العشق، إذ يذكر بارث بقوة ما هو مناسب لأفكار باسكال وإرادة القوة لنيتشه (ص 37) كان بإمكاننا ربما أيضا أن نستحضر عبارة الحكمة والقول المأثور aphorisme.

مع هذين الكتابين لبارث، سنكون قد اقتربنا إلى فقه اللغة وفلسفة اللغة في الدراسات الأدبية بالمعنى التام للكلمة. فمذكرة ناشرو دار سوي -العتبة- Seuil يقدّمون الملف الثاني بعد وفاته، لكونه "ملاحظات في فقه اللغة الكلاسيكية" وفي معرفة الميزة التلميحية allusif للنص (ص 8). هنا عوض الترتيب الأبجدي مثل الحلقة

الأول لسلسلة "الأبحاث Traits (بالرغم من أنه يحيل من جديد على مبدأ التصنيف، ص 123)، ويحمل بارث في مجلده الثاني 27 موضوعا حيث فككها بحرية: المعروف، التعب، الصمت، النوم، الأماكن الأيديولوجية idéosphéres والوعي. وفي كثير من الأماكن يكرّس بارث أيضا العديد من الصفحات من أجل المعتقدات الآتية من الشرق، التي تستحضر بكثرة التاوTao، الزان Zen[1] (ص 38، 57، 93، 119، 232) بالرغم من أن بارث يشرح بصراحة شكوكه الخاصة عندما يكتب حول أسلوب الاعتراف: "[...] ضعف من جهتي في "بناء" تطور المسار؟ الضعف أو الضجر؟" (ص 35) ولكن أيضا كاتب بديهي عن رولان بارث يمكنه أن يستأذن في عرض هذه التساؤلات في محاضراته وترك تمديد مدركاتهم الحسية.

إنّ منظور المنهجية الموصى بها من قبل بارث تعمل بشكل جيد على: الموضوع المختار والمتمفصل حسب مختلف الإمكانيات التأويلية؛ من خلال أمثلة مختلفة مشكّلة من قبل الأدبية العالمية أو في الكتابات الفلسفية. يجب أن يكون هنا التمفصل مفهوما مثل الاختبار الدقيق للمفهوم، فالفكرة لكلمة بسيطة حسب مختلف الإمكانيات، من خلال مختلف الحقول المعرفية، وبالمقارنة بكلمات أخرى أكثر أو أقل قربا، تهدف إلى انبثاق الدلالات والتظليلات. كمثال على التنوع الممكن حول موضوع الصمت، يكتب بارث بأنه يمكننا أن نصمت مثل تكتيك عالمي اجتماعي، حيث سنورد فقرة مناسبة مقتبسة من "الأبحاث الأخلاقية لفرونسيس باسو Francis Bacon: الأخلاق الاجتماعية التي تتطلّب الصمت من أجل تجنّب أفخاخ الكلام" والذي وصفه بارث بجرأة مثل "ميكرو أيديولوجيا micro-idéologie" (ص 51). لكن يمنح بارث تأويلات أخرى للصمت: حسب هيجل وألكسندر كوجافAlexandre Kojéve (ص 53)، ثم يدرس بإيجاز "الصمت باعتباره علامة سيميائية، دينية(حسب البوذية) (ص 54)، بهدف أن يحدّد باختصار باطن(الصوفية) المسيحية (ص 57). حيث إنّ الاكتشافات ومواضيع التوسّط تكون هنا تقريبا محدّدة.

---

(1) Tao: مصطلح صيني يعني الوجهة والطريق، هي القوة الأساسية التي تتدفق من كل الأشياء عبر العالم، الحية او الجامدة، إنّها ايضا جوهر الواقع الفائق وغير قابل للوصف طبيعيا. أما كلمةZen: فهي فرع من فروع البوذية الماهانية التي تهتم بتأكيد التأمل الصامت. للإفادة أكثر تصفح الموقع التالي: http://fr.wikipedia.org/wiki/Zen

إذ بالرغم من التشابه بين تماثلاتها، فكل مرجع لبارث يتصور عالمه الخاص، كذلك فليس من الضروري قراءة الجزء الأول(كيف نعيش سوّيا؟ comment vivre ensemble) من أجل تقدير ملف المحايدة تماما.

إنّ الصفحات التالية تترك موقتا جهة ملاحظات رولان بارث من أجل اكتشاف ميدان آخر متعلق بها وربما يكون متمفصلا بطريقة أحسن وبلا شك أكثر عمقا في منهجيته التي تبدو عند بعض المتأملين أقل بداهة وأقل تقريبية: مثل الدراسات السردية. حيث سنحاول على الأقل إيجادها تحت صيغ مختلفة ومتجدّدة، في بعض مبادئ الفكر عند رولان بارث.

2- بين الهيرمينوطيقا والفينومينولوجيا: الدراسات السردية:

تتألف الدراسات السردية احتمالا من أحد سبل البحث الأكثر مماثلة والأكثر فعالية من بين الأبحاث التي تتجلى في مسار العشرية الأخيرة في ميدان علوم اللغة والدراسات الأدبية. ومن أجل أن نحدّد موقتا حقل الدراسات هذا، يمكننا أن نعترف(نتفق) بأنّه يتعلّق بدراسة كيف للأشخاص أن تعيش لحظة من لحظات يومياتها، وحياتها، أو تروي قصة ليست بقصّتهم، وذلك بمحاولتنا فهم العناصر والإحالات التي هي حاضرة، معبّئة يعاد تنظيمها من أجل تفسير "ماحدث". هذه المقاربة الجديدة الدقيقة تميّز وتُعالي من شأن تيار الدراسات الأدبية الذي نسميه سابقا بعلم السرد narratologie.

دون جرأة بإنهاك كل أبعاد هذا الحقل الجديد للدراسات المتداخلة الحقول المعرفية، فإنّ الصفحات الآتية تقدّم بعضا من أكثر المظاهر المبتكرة من خلال خمس مراجع تمثيلية ولكنّها نادرة في البحوث الحديثة للدراسات السردية. علاوة على ذلك نقدّم بعضا من المؤلفين الأكثر نفوذا حول هذا التيار النظري، حيث ساهم كل من البروفيسور ميكايل بامبيرك Michael Bamberg ومولي أندريوز Molly Andrews في هذه الكتب. كما أنّنا سنقدّم هذه العناوين الخمسة المختارة بإيجاز وبشكل متتال، حيث نبدأ بالكتب الأكثر عمومية. بالإضافة إلى تعريف موجز للسرد الذي سيكون مستخرجا من كل مرجع بهدف تحديد حسن لهذا المفهوم من خلال صياغات مختلفة (لكن ليست متناقضة).

2-1-استعمالات السرد:

بقي الكتاب الجماعي استعمالات السرد غير المعترف به، فهو يشمل أبحاثا في علم الاجتماع، علم النفس والدراسات الثقافية « Uses of Narration, Explorations in Sociology, Psychology and Cultural Studies» إذ ليس الكتاب الأول في الدراسات السردية، لكنّه يقدّم خطوة حاسمة، ومجموعة مهمة تتزامن مع استطلاع واسع الانتشار لهذه المقاربة، على الأقل في بعض الأماكن العالمية الأنكلوساكسونية. لكن قبل المتابعة، من المناسب تحديد أول تعريف للسرد حسب هؤلاء المؤلفين، المفهوم هنا لكونه ببساطة" متتالية من الأحداث في الزمن" (ص 3). هذه السيرورة السردية يمكنها أن تأخذ أشكالا مختلفة: شفوية، كتابية، تمثيلية، تصويرية. فيما وراء اللسانيات، وعلم الاجتماع اللغوي والبلاغة، يُشكّل The Uses of Narrative كتابا مماثلا يجدد المنهجيات التقليدية في الميادين مثل تحليل المحتوى عند Laurence Bardin تحليل الخطاب، التحليل البنيوي، والدراسات الثقافية[1] ومن أجل توضيح هذا التغيير النموذجي الذي حدث في منعرج سنوات الألفين 2000، يشرع أيضا العالم الاجتماعي الأمريكي Norman Denzin في مقدمته على كتاب استعمالات السرد بملاحظة مزدوجة: "نحن نعيش في عصر السرد" ثم يلاحظ مخرجا للوعي المجدّد في ميدان البحث هذا، حيث يحدّد أنّ "المنعرج السردي كان قد اتخذ"(ص XI). يضيف Denzin أيضا تعريفه الخاص: "السرد هو قصة، حدث الحكي، والسيرورة التي من خلالها نحن نفعل أو نحكي قصة"(ص XI)[2]. لكن يتمم تقريبا Denzin هذه الصيغة مؤقتا بتحديد دور السرد باعتباره وسيلة امتيازية في الانضمام إلى التجربة، حيث نحا فيه منحى فلسفيا. و ليس لدينا رخصة مباشرة في التجربة بما هي كذلك، بل لا يمكننا دراسة التجربة فقط إلا من خلال هذه

(1) أنظر الكتاب الكلاسيكي في منهجية البحوث المكتوبة من قبل لورانس باردان، تحليل المحتوى، باريس، منشورات PUF "عالم النفس، 69، 1993، 1977.

(2) أترجم بحرية الكلمة الإنجليزية narrative إلى الفرنسية بكلمة narration لكن بصفة خاصة من قبل narré récit لتمييز الكلمة التي تشير إلى السيرورة (le recours à la narration) والفعل (le fait de raconter)، بالإضافة إلى أنّ كلمة histoire بالإنجليزية stories لا تتضمن بالقوة قصة من نوع طرفة أو نادرة anecdote أو نكتة، ولكنها تشير ببساطة إلى أثر ربط الحدث الذي يمكنه جذب الفهم

المتخيلات، ومن خلال طرائق وكيفيات بواسطتها تكون القصص ذات صبغة سردية" (ص XI).

تشكل أيضا المقدمة المشتركة في كتاب استعمالات السرد وضعية حالة محدّدة جدا، غنية بالصيغ الملهمة: "نحن قد نشأنا من خلال القصص" فحسب المسؤولين الأربعة للكتاب الجماعي، سنكون أيضا "طبيعيا حكائيين للقصص" (ص 1). إنّ خاصية التداخل بين الحقول المعرفية لهذه المقاربة هي أيضا مؤكّدة من قبل المدراء مشاركين في المنشور: "إذ يحاول الباحثون في الدراسات السردية إنتاج نظريات شكلية حول الثقافة والمجتمع" (ص 2). وفي فصل أحد المساهمين في الكتاب البروفيسور Ian Craib يشكّل تعريفات أكثر دقة من أجل أن يعيّن الدراسات السردية، حيث يؤكد أولا بأنّ القصص (المروية)السردية (بالانجليزية: "narratives") ليست بسيطة ولا تختزل إلى التبسيط: " narratives are stories and stories are not simple"(ص 64) دوما في الفصل الرابع آين كراب يضيف"واقعيا وعلميا إنّ كل من البيانات التي نتتجها حول أنفسنا والعالم هي بالتحديد جزء من القصص المروية، روابط بين مختلف الأشياء المتموضعة معا في بعض النظام"(ص 64). هذه المؤشرات المختلفة تعدّ لنا تقدير المراجع التالية، بالرغم من أنّها ستذكر بإيجاز.

إنّ الفصول التالية لكتاب استعمالات السرد تناسب ميدان الدراسات السردية من حيث الأبعاد الفلسفية، النفسية أو الأنتروبولوجية: ففي الفصل التاسع الذي يبحث عن لاوعي النص المروي. حيث تصرّ الخاتمة على العلاقات والتحولات بين القصص المروية التي هي تشييدات وتأويلات عندما تكون مقارنة بالواقع، أو بالحقيقة. بالإجماع، فإنّ كل من Shelley Day Sclater و Philip Bradbury يعيّنان القصة المروية بين الواقع والخيال: فهي ليست انعكاسا ولا إبداعا محضا، ولكن "انعكاسا حول الحياة، أحداثنا ونحن أنفسنا" (ص 198). بمعنى آخر فإنّ القصص المروية لا تكشف "الحقيقة"، لكن "أحد الحقائق" التي يُنظر إليها باعتبارها متحيّزة بقوة وخاضعة للاعتراضات والتغيرات" (ص 198). وعليه يمثّل الكتاب الجماعي استعمالات السرد علامة وعتبة الإبلاج بامتياز باعتبارها دوما محيّنة في هذا الميدان الدراسات السردية.

2-2-التفاعل السردي:

تجتمع في كتاب Narrative Interaction الباحثتين الألمانيتين Tebea Becker وUta Quasthoff في اثنا عشر فصلا حيث تناولتا بعدا خاصا للسرد: وهو خاصية التفاعل السردي. وفي الحال شكّلتا أيضا الاستعمالات الممكنة للسرد لكونها ليست "تعبيرا شفويا للحدث الماضي" من خلال إمكانيات اللغة ولكن أيضا ممارسة تفاعلية مع الواقع (ص 1). هذا التفاعل مع الواقع يستلزم ثباتا يتموضع في السياق وتعديلات متواصلة (ص 1) هذا التأكيد الأولي يحيلنا مباشرة إلى الميدان الفلسفي. ودوما في مقدمتيهما تستذكران فيها أنّ الذي يحكي القصة يفسّر بطريقة مضمرة جزءًا من حالته الأخلاقية (لأنّها مسألة وجهة نظر بالقوة) وأنّ هذا القاص يمكنه تغيير مساره أو تعديل منظوره حسب أسئلة أو اعتراضات جمهوره (ص 4). كما أنّ فكرة تقديم وضعيته الأخلاقية الخاصة به في القصة تبدو مسبقًا في المرجع السابق. فالدراسة المنهجية بالطريقة التي تشرح وتغيّر هذه المفاهيم الأخلاقية خلال السرد تكون جزءًا محدّدا لما تسميه Uta Quasthoff التفاعل السردي وأعتقد أنّها كانت الأولى التي قامت بهذا العمل مستعملة هذا التعبير.

في الفصل الثالث من كتاب التفاعل السردي الذي يفكر في دور السرد في تدريس وتعليم العلوم، حيث يعيد كل من Richard Sohmer وSarah Michaels تشكيل مخطط Kenneth Burke حول اشتغال العالم السردي، الذي يُفهم على أنّه يتضمن مجموعة من "الشخصيات في الحدث مع المقاصد أو الأهداف في زخرفات باستعمال بعض من الوسائل"(كانث بورك، المقتبس من قبل سوهمر وميكايل، ص 58). وفي الفصل السادس، يعرف كل من Eszter Beran وZsolt Unoka بطريقة أكثر تخطيطا مفهوم السرد: "[...] إنّ القصص المروية تعيد صياغة متتاليات الأحداث التي وضعت داخل شبكة زمكانية" (ص 154). بالاهتمام بالذكريات المؤسساتية، إذ يحدّد Jenny Cook-Gumperz بالإفادة استعمالات ووظائف وضعية القص اليومي: "منذ أن حدّد الساردون أنفسهم في علاقة مع الأحداث التي يصفونها، فهم يزودونها أيضا في سردهم بتعليق مباشر حول أفعال الآخر وأفعالهم"(ص 246). علاوة على ذلك يستشهد بدقة كل من Barbara و Jenny Cook-Gumperz "إنّ الحاجة الماسة لجعل حياتنا منسجمة أن نقولها ونحكيها

بطريقة عالمية؛ فالقصص الشخصية هي وسائلنا في التعليل باعتبارنا أفرادا وأعضاء من نفس المجموعة" (ص 246). كما لخصت Suzanne Gunther بأكبر قدر من الفعالية أسباب نقد القصص المروية (ودراستها من قبل بعض الجامعات)، حيث تدركها باعتبارها "إعادة تشكيل التجارب الماضية" (ص 285).

في الفصل السابع المعنون "دور الاستعارة في السرد من حيث تشكيل التجارب المشتركة" The role of metaphor in the narrative co-constuction of collaborative experience يلخص الباحثون Vera John-Steiner و Christopher Shank و Teresa Meehan ببراعة الامكانيات المتعددة في الدراسات السردية: بهدف فهم دور الاستعارات في المحادثات على منحى مخطط نفسي، "هي البحث عن الطبيعة المضمرة لعوالم أفكارنا"(ص 192). ففي كل العناوين المدروسة هنا يمنح لنا كتاب التفاعل السردي وفقا لذلك المنظورات اللسانية والتداخل الثقافي الأكثر اتساعا؛ لأنّ دراسات الحالات المقترحة تكون نتيجة المحادثات في اللغات المختلفة مثل اليونانية، الهنجارية، الإيطالية والإنجليزية. لكن، الفصول الاثنا عشر كانت كلّها باللغة الانجليزية. وفي الوقت الحاضر نجد أيضا قليلا من التفاعل بين هذه البحوث واللغة الفرنسية.

2-3-السرد: حالة الأشياء:

إنّ الرغبة في تقديم الدراسات السردية في الفصل الأول من كتاب "Narrative; State of the Art" الصادر عن إدارة Michael Bamberg و Ruthellen Josselson كانت في تحديد الأسس بين الهرمينوطيقا والفينومينولوجيا، من خلال سياق تداخل الحقول المعرفية وما بعد الحداثة(ص 7). في كل من النصوص الخمس والعشرين25 التي تختبر الاشكاليات الخاصة بدراسة القصص المروية. حيث يمفصل Brain Schiff سيرورة السرد مع الحوار(ص 32). نجد في النهاية، تعريفا مهما وبسيطا للقصص المروية المقدّم في ما قبل الفصل الأخير لهذا التأليف الجماعي، فهو مشكّل من قبل Nairan Ramirez-Esparza و james Pennebaker اللذين كتبا: "[...] يُنظر إلى القصص المروية باعتبارها مثل مختلف الطرائق، من أجل أن تنظّم الأفراد موضوعات مركبة وتقوم بتحويلها للشخصيات الأخرى" (إنّها ترجمتي

الحرة للانجليزية: "[...] narratives are viewed as ways individuals organize complex themes and convey them to others" (ص 249).

علاوة على ذلك، يهتم الفصل المعنون " Entitlement and empathy in personal narrative"بظاهرة التقمص العاطفي المطابق للغير empathie؛ حيث أنّ الإثنولوجي- عالم الأجناس-Amy Shuman قام بدراسة حكاية السيرة الذاتية أو "في الشخصية الأولى" حيث يكون السرد متغيرا "بمعنى أن يكون قابلا ليحوّل إلى سياق آخر "décontextualiser" أو في الأماكن التي تخلخل معيارها المحلي(ص 175). يمكننا أن نفترض مثالا عن شهادة الأشخاص المنفية واللاجئة التي تحكي من وسط آخر الصدمات التي أجبرتهم بقوة على الفرار من وضعيتهم في بلادهم الأصلي. إنّ التأكيدات التي قدّمتها Amy Schuman حول مجال القصص المروية والتجارب الشخصية باعتبارها عناصر جوهرية في تأسيس الذاكرة الجماعية؛ لأنها أيضا تكوينية جدا بالنسبة للمجال الذي يُستغرق في الحكي الفردي، مثلا عندما كتبت Amy Schuman أنّه "إذا لم تكن حكايات التجارب الشخصية إلاّ شخصية، فهؤلاء لا ينتظرون بُعد الذاكرة الجماعية للخطاب الجماعي وسياسات الهوية"(ص 176). بمعنى آخر أنّ كل الاقتراحات الباقية، في اعتبار أنّ "كل قصة شخصية قصيرة تساهم في تمثيل تجربة جماعية"(ص 176). وفي اكتشاف حدود السرد وتأويلاته الممكنة، تختبر Amy Schuman كل بعد يمكنه أن يغيّر التأويل أو مجال القصص مثل: إشكالية توفير القصص، وصعوبة اللامقول، لما يمكن أن يروى، حتى رواية الشهادة، سؤال التطابق مع الغير في التفاعل بين الساردين وجمهورهم. وفي نفس نظام الأفكار، هل يجب عليهم بما أنهم جمهور مستمع أو مخاطب أن يمنحوا حالة خاصة للشخص، الذي عان مباشرة في قصة الشاهد التي تُروى؟ حسب Schuman هذا المخاطب ليس مميزا بالقوة ولا موضوعيا، ولكن وجهة نظره تستحق أن تكون معتبرة بعناية حيث: "نفترض أن من عانوا مباشرة من تجربة مؤلمة هم أفضل وضع للاستشهاد" (ص 180).

بالإجماع المختصر، إنّ التأليف الجماعي حول Narrative-State of the Art من كلّ الأعمال التأليفية التي حدّدت هنا، يمنح مشهدا على نطاق بانورامي واسع من خلال الدراسات السردية، من أجل عدد معتبر من الفصول والسبل النظرية

ويبدو من وجهة علمية أنّه من الممكن إنصاف كلّ تأليف وكلّ مؤلف لهذا التيار، حيث سنحتفظ فقط ببعض المفاهيم وبعض سبل الانعكاس، لتبقى التناسق بينها وبين كلامنا.

2-4- المظاهر المختلفة في تأسيس الدلالات:

إنّ الكتاب الجماعي Aspects of Meaning Construction قد تمّ إصداره تحت إدارة أربع جامعيين ألمانيين: Gunter Radden, Klaus-Michael Kopcke, Tomas Berg و Peter Siemund. إنّه الكتاب الأكثر كثافة من كلّ الكتب التي حلّلناها في هذا المقال، لكنّه أيضا الأكثر قرابة من البلاغة وعلم الدلالة. فمنذ الصفحات الأولى يشرح مؤلفو هذا الكتاب كيف يمكن للمعنى أن يتأسّس في الملفوظات، لكن يلحّ المؤلفون خاصة على عدم الدقة والغموض، وتوضيح الطرائق من أجل أن يملأ ويصنع المناطق الغامضة، غير الدقيقة وغير المفهومة. هذه العناصر المحدّدة حتى ولو كانت غير دقيقة تساهم في إبداع المعنى ولكن في اتجاهات غير متوقعة أو معارضة للمقصديات الأولية لمن يسرد الحدث، وأيضا إبداع الاستقراءات التي تخون طريقة كلّ ما يوضع في السياق. كما أنّ هذا الشعار الإعلاني للمنع مثلا في حافلة نيويورك (If you see something, do something) يمكن لها أن تأخذ مختلف التأويلات، حتى ولو كان يهدف إلى توعية المواطن لينفعل أمام الخطر المحايث (ص 9). كثير من الإطنابات يمكن لها أيضا أن تأخذ مختلف الدلالات حسب سياقات مختلفة، وكمثال على ذلك يستشهد المؤلفون بأشهر شعار أمريكي "Boys will be boys"(ص 8). في الفصول الثلاثة عشر من الكتاب، سأستحفظ بفصل Mihatsch Wiltrud (من جامعة Bielefeld) الذي اهتم بتأسيس الغموض في اللغات الرومانسية من خلال التعبيرات الاعتيادية مثل كلمة "نوع من" «sorte de» «genre de» «espéce de» (ص 225).

إنّ فصول كتاب المظاهر المختلفة في تأسيس الدلالات تبحث من خلاله Georgakopoulou Alexandra تقريبا مثل طريقة بارث، عن القصص القصيرة بالنظر إلى الكلمات الصغيرة. حيث تبدأ كتابها تشرح أنّ الكلمات الصغيرة مستعملة بطريقة غير مضرة في المحادثات، التي تخدم شرعية الجمل الطويلة والأكثر

تأكيدا خاصة في النصوص غير الأدبية (ص 2) نتذكر هنا الكلمة المشهورة عند بارث C'est ça هذا هو[1] في مدخل اللعبة ترغب Alexandra Georgakopoulou في تسجيل القصص القصيرة في الفضاء والزمان بالتركيز على شعرية أرسطو وللتأكيد على أنّ السرد يكون "تنسيقا زمنيا لمتالية من الأحداث" (ص 12). بالإضافة إلى أنّ تزامن وتعاقب الأحداث في المكان الذي تجري فيه القصة المروية التي تهتم تقريبا بالتساوي؛ لأنّه حسب Alexandra Georgakopoulou يتضمّن الفضاء دلالة رمزية ويمكن له أن ينقل عددا من التوقعات لدى المستمع (ص 14). كلمة "رمزي" هنا مأخوذة بمعناها السوسيولوجي وليس الديني، الكوني أو الخفي ésotérique. كلّ هذه الاعتبارات ينبغي عليها أن تقودنا إلى الفهم بأنّ القصة المروية تستعمل وسيلة مميّزة في التأسيس الذاتي (ص 15). فكل الفصل الأول من كتاب "القصص القصيرة؛ التفاعل والهوية" يتضمن مسبقا إطارا مفهوماتيا خصبا جدا ربما يمكن له أن يظهر في دراسات أخرى مماثلة. ويرتكز بُعده الدقيق على تحليل المحاورات والتفاعلات ضمن الجماعات الصغرى للأشخاص في قرية يونانية. إنّ نصوص المحاورات المدروسة هي مقدّمة باليونانية ومترجمة إلى الإنجليزية، حيث نجد التكميلات على الملاحق (ص 51). هذه النتائج كانت واضحة، حيث تثبت دون أقصى تفاهة، أنّ القصص القصيرة تكشف بأن تكون ممارسات اجتماعية تُمفصل العناصر الثلاثة، التي تتفاعل فيما بينها: القصة، دور السارد، والهوية الجماعية (للمجموعة) (ص 151). حسب Alexandra Georgakopoulou فإنّ الهدف النهائي لهذه القصص هو منح المعنى لهذه الحكايات وتعيينها في السياق المحدّد ضمن الإحالات المألوفة والممكن تمييزها لدى أغلبية المستمعين. يمكن لكلّ

(1) L'humoriste français Fabrice Luchini avait d'ailleurs fait un sketch dans son spectacle *Le Point* autour du «C'est ça » de Roland Barthes *sur Robert*, présenté à Québec en 2009 et disponible sur un DVD par TVA Films). L'effet comique provenait précisément du (coproduit dans un lieu prestigieux fait qu'un universitaire de renom enseignant puisse réfléchir d'une manière si approfondie sur une expression aussi anodine, du moins en apparence. Qui plus est, cette expression avait été entendue non constituant la matière première de sa réflexion pas à l'Université ou au Collège de France, mais dans une simple boulangerie.

مشارك: (السارد والمستمع) أن يعيّن ويعرّف بطريقتين: ذاته وفي علاقة مع الأعضاء الأخرى لجماعته الصغرى.

إنّ كتاب "القصص القصيرة؛ التفاعل والهوية Small Stories, Interaction and Identities للكاتبة Alexandra Georgakopoulou هو الذي يقارب أكثر حدس بارث، خاصة فيما يتعلق بالأبحاث والموضوعات التي استعملها في محاضراته لعرض مدركاته الحسية حول بنيات السرد. نفهم أنّ الدراسات السردية قد طوّرت انعكاسا معمقا لتوضيح دلالات الحكي، فالقصص القصيرة والكلمات الصغيرة الأكثر تفاهة، لم تعيّن أو حتى تعرف أعمال رولان بارث الذي كان قد تحصل يوما على إدراكه الحسّي.

2-5- السرد حسب Thierry Hentsch:

من أجل إغلاق هذا الموجز حول أفق الدراسات السردية، سأستعمل مثالا كيبكي québécois بكل معناه على هامش المؤلفات السابقة، بقدر ما أنّها لم تنوه به لا في النص ولا في قائمة المصادر والمراجع. يمكننا القول أنّها تنتمي إلى عوالم متوازية. حيث ولد تيري هانتش Thierry Hentsch في سويسرا، وكان بروفيسروا لمدة طويلة في الفلسفة السياسية بجامعة كويبك Québec في مونتريال (UQAM Montréal)؛ كان مؤلفا لخمس كتب، وقد استلم جائزة الحاكم العام لكندا. كل من سخرية القدر Ironie du destin وكتاب الحكي والموت Raconter et mourir: مصادر سردية التخييل الغربي قد ظهرت بعد أيام من موته عام 2005.[1]

يهتم هذا الكتاب باعتبار مجموع ما يسميه المؤلف "النصوص البارزة- المهمة-" في تاريخ البشرية منذ Banquet وأفلاطون مثل: ملحمة جلجامش، التوراة، الإنجيل، أوديسا هوميروس، أغنية رولاند، وبعض النصوص الأخرى. لم يهتم تيري هانتش بتلخيص أو التعليق عن هذه النصوص المشهورة، وإنّما اعتبرها قصصا أساسية بالنظر

(1) Thierry Hentsch (1944-2005). هذا الكتاب قد ظهر أولا في فرنسا عام 2002 تحت عنوان الحكي والموت: الغرب وقصصه الكبرى وقد منح جائزة الحاكم العام لكندا عام 2003.

إلى مؤسسيها. إذ إنّ عدد هذه الكلاسيكيات العالمية كان محدّدا؛ حيث يرى تيري هانتش أنّ "هذه النصوص تشكّل في ذاكرتنا الجماعية طريقا سرديا" فهي صياغة لمجمل "السرد الغربي" (ص 11). هذه القصص حتى وأنّها قديمة جدا وبعيدة كثيرا عمّا نحن عليه اليوم، فهي تتقدّم فيما وراء حبكتها السردية وسياقها التاريخي للعصر الذي انبثقت منه استحضارا "للشرط الإنساني" (ص 12).

يعارض تيري هانتش الميثولوجيا والفلسفة في مقدّمة كتابه "فعل الحكي والموت"؛ حيث كان تفسيره بسيطا: فالأولى وُضعت طبيعيا على القصة والأسطورة؛ أمّا الثانية فقد استندت على العقل واستخدام البرهان. بالرغم من إظهار الأسطورة والفلسفة على حد سواء يكون ضروريا أن يعتمد كلّ منهما على صيغة السرد: "[...] الفلسفة في كلّ مكان حيث تتم مساءلة الإنسان وحتى هي بالذات، أخيرا فهي ليست إلاّ صيغة خاصة، وضرورة خاصة لسرد العالم"(ص 25). وباستئناف المفهوم الذي قدّمه كلود ليفي ستراوس تكون الأسطورة "تتابعا لا نهائيا لنصوصها"(ص 268). يتظاهر تيري هانتش أنه لم يبحث في "سبر أغوار منظور علماء الدين-اللاهوتيين-" (ص 269).

إنّ كتاب تيري هانتش "فعل الحكي والموت" دعوة صريحة للقراءة وإعادة القراءة: فهو يشجعنا على "قراءة الإنجيل باعتباره رواية" و"قراءة الجيل genése باعتباره أسطورة" دون الاستفهام على نحو غير ملائم على مصداقية المحكي (ص 113). علاوة على ذلك، يمكن أن نجد في هذا الكتاب هذه التطابقات المدهشة والمذكورة مسبقا بين القصة الشخصية والقصة العالمية بظهورها عند القديس أوغسطين: "من خلال سرد التجربة الفردية، أوغسطين هو وكيل الحقيقة الكاثوليكية" (ص 293). في المجمل، فبالنسبة لتيري هانتش يمكن للقصص أن تأخذ أبعادا أنطولوجية، فلسفية، روحية بقدر ما يكون "السرد ذاته صيغة كلاسيكية تأخذ تقريبا كلّ الثقافات الرغبة في الاستمرارية. فأن نحكي هو أن لا نموت"(ص 478).

مثلما قد رأينا كلّ هذه المؤلفات التي اهتمت باستعمال السرد، باعتباره أسلوبا لفهم وتأويل الأحداث، الإشارات والكلمات الأكثر بدائية. فإذا كان رولان بارث لم يخطئ في استحضار هذه المدركات الحسية حول معنى الكلمات باعتبارها آثارا توضيحية للأحداث والإشارات، إلاّ أنّه يفتقر للمنهجية التي تقدمها الباحثون في

الدراسات السردية في عقود قليلة بعد زوالها. وكان على تيري هانتش أن يؤكد على الأهمية العالمية الروحية والفلسفية.

وختاما: هذه البانوراما الموجزة حول ثمانية مؤلفات غير المعروفة، كانت مقسّمة بطريقة تطوعية إلى ثلاثة أجزاء ومركّزة حول ثلاثة عوالم مميّزة: أولا مؤلف رولان بارث ثم الكتاب الذي سمّيته"مدرسة الدراسات السردية"، أخيرا عمل تيري هانتش الذي أعاد تسجيل القصص العالمية في منظورات كلها فلسفية، ميثولوجية وسردية. كلّ هذه الأعمال التأويلية كانت منجزة في سياقات جغرافية وثقافية مختلفة جدا: حيث كتب بارث في فرنسا أثناء سنوات 1970، وكانت دعاة مدرسة الدراسات السردية قد صدرت بالانجليزية منذ خمسة عشر سنة (بالأساس خلال سنوات 1990) وتحديدا في الولايات المتحدة الأمريكية، أو في أوربا(خاصة ألمانيا، أنجلترا، دول البلطيق واليونان)، ومن جهة تيري هانتش الذي درّس في كويبك Québec بداية سنوات 2000 وكانت كتبه قد كتبت بداية القرن الواحد والعشرين.

بالرغم من أنّ هذه النصوص لامست مختلف مظاهر السرد، فهي تبقى متوازية بالقدر الذي تبحث كل فرقة بحث عن موضوع ما وبطرق مختلفة، لكن دون مراجعة ولا تعيين للتيارات الأخرى، وبالتالي على الرغم من القرابة الواضحة بالأساس، فإنّ دهشة الغموض تفصل بين هذه الميادين الثلاث، حيث يجهل كل منها أعمال الآخر. بالتأكيد أنّ دعاة مدرسة الدراسات السردية تقتبس على نطاق أوسع فيما بينها، لكن لا أحد منها يشير إلى أعمال رولان بارث أو تيري هانتش. وحتى أنّ هذا الأخير لا يستشهد أبدا بمراجع رولان بارث ولا قليلا من مدرسة الدراسات السردية. وبالرغم من مدركاتهم الحسّية الكثيرة التي تنظّم شكل الصفحات السابقة ابرازها.

إنّ الإسهام الأساسي لكلّ هذه الأبحاث المقدّمة يكمن في الإمكانيات الكثيرة التي أدلت بها الدراسة في سيرورة السرد. ومع ذلك فالأساس المعرفي مميز: بالنسبة لبارث، فهو يتعلّق بالبحث الذي يستعرض مرة واحدة البلاغة، فلسفة اللغة وعلم النفس؛ وبالنسبة لدعاة مدرسة الدراسات السردية، فإنّ هذه الأبحاث بازدواجية حقولها المتداخلة تزود العلوم الاجتماعية من فلسفة اللغة، أخيرا مع حالة تيري هانتش فإنّ أعماله تلامس بالأساس الفلسفة، ولا يعني أنّها احتجزت مع فلسفة اللغة. فهي

جميعا تشترك في إبراز كيف يمكن للتاريخ البسيط أن يجعل الافتراضات والدلالات أكثر اتساعا، ومرة جماعية(بالنسبة لـ Amy Shuman) ذات ملمح عالمي (حسب Hentsch) وخاصة كما رأينا ذلك، في تنسيق صياغة القصص المروية البارزة في الذاتية، مبنية وزائلة.

هذه الملاحظة النقدية المقارنة تهتمّ بإبراز إلى أي مدى تكون الدراسات السردية مضاعفة ودوما ثرية. ليومنا هذا لا أحد لاحظ التشابه الذي يمكن أن يوجد بين هذه المقاربات الثلاث (الدراسات السردية، بارث وهانتش) التي لم تخضع للمقارنة يوما ولا المقاربة. فالمطابقات الأخرى يمكن لها أن تكون منجزة في الدراسة الأكثر عمقا على نفس الموضوع. حيث نفكر مثلا في حفظ الثقافة الشفاهية من خلال الاحتفاء بالذكرى وتشكيل التراث وتكثيف الأبحاث العديدة حول الذاكرة الجماعية[1].

---

(1) سنستشهد فيما يخص الذاكرة الجماعية بالمراجع التالي:
Pierre NORA, dir., Les lieux de mémoire
Paris, Gallimard, 1984; Jeffrey OLICK, The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical
Responsibility, New York, Abington, Routledge, 2007; Paul WILLIAMS, Memorial Museums. The
Global Rush to Commemorate Atrocities, Oxford, New York, Berg, 2007. Il conviendrait en outre de citer
l'excellente revue Memory Studies, publiée par SAGE depuis 2007; et ces quelques références complémentaires et ouvrages mentionnés: ARISTOTE, La Poétique. Paris, Gallimard, 1997; Roland BARTHES, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1953; ID., Mythologies, Paris, Seuil, 1970 [1957]; ID., Fragments d'un discours amoureux, Paris, Seuil, 1977; Thierry HENTSCH, Raconter et mourir: l'Occident et ses grands récits
Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002; Jean-Pierre RICHARD, Roland Barthes dernier paysage: essai, Paris Verdier, 2006 Paul WATZLAWICK, La réalité de la réalité, Paris, Seuil, 1984; Exposition Roland Barthes la traversée des signes (organisée par la Bibliothèque publique d'information). Centre Pompidou Paris. Parcours virtuel: http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-barthes/ENS-barthes.html.

3 - خلاصة القول[1]:

إنّ النص فعل وجودي يمارس الكتابة من أجل تأطير سردي لعالمه الخاص، من حيث عرض الأشياء بالجمل المتوالية والمنسجمة، التي تتحوّل إلى أثر تاريخي يتمثل في الخطاب بصيغة الهوية السردية، التي تجسّد وحدة الوجود السردية في العلاقة التي تربط النص بالخطاب وشبكة العلاقات الداخلية، إذ هي بالأساس ما يجعل العالم سردا متواصلا ومن السرد عالما منفتحا من خلال أطر الكتابة وأنظمتها التواصلية المتعدّدة الأشكال.

إنّ الخطاب تجربة إنسانية تقدّم المعرفة بالذات، باعتبارها مجرّد تأويل يتوسّط السرد والسرد يشكّل خيالات الهُوية التمثيلية؛ من خلال عرض هُوية خاصة تعكس العالم المعيش في هيئة إشارية واقعية، عبر فاعلية السرد الموجّه للممارسة الكتابية في تكوين حبكة قصصية Intrigue تشكّل تجربتنا في الحياة، كما أنّ كلّ تصوير سردي أو حكائي يتضمّن بالضرورة حسب بول ريكور إعادة تشكيل لتجربتنا الزمنية.

وعليه يسعى الخطاب السردي إلى استنطاق مجموعة من الناس وتحديد خصائصهم عن طريق السرد؛ ولأنّ الحياة لا تكتسب وجودها إلا من خلال عملية السرد والحكي، الذي هو تشكيل لعالم متماسك متخيّل، تُحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها في نسج حكاية هي تاريخ الذات لنفسها ولعالمها، فتمنح طبيعة الحقيقة التاريخية وتمارس فعلها على نفوس الجماعة وتوجيه سلوكهم وعليه تبقى الممارسة السردية في الشكل الحكائي حسب جوليا كريستيفا أوّل التحضيرات لإعادة بناء تاريخ الذات.

هذا ما سعت إليه الدراسات السردية الحديثة؛ من خلال إبراز كيف يمكن للتاريخ البسيط أن يجعل الافتراضات والدلالات أكثر اتساعا، فيغدو هدف المقال بالأساس ضرورة الدعوة إلى حفظ موروثاتنا الثقافية عبر الاحتفاء بها وتكثيف الجهود العلمية في البحث عمّا يجمعنا في هوية سردية تقولنا وتثري مستقبلنا.

---

(1) من وضع المترجم: سعاد حمداش.

الفصل الثاني

أسئلة السرد القديم؛ إشكالية التأسيس

فلسفة الظاهر والباطن
في قصص الحيوان الرمزية

د. أحمد علواني[1]

توطئة:

يقوم السرد على لسان الحيوان بعرض وتمثيل الأوضاع المتردية سياسياً واجتماعياً واقتصادياً... إلخ. وإدارتها في شكل سرد رمزي، عندما يجعل الرموز الحيوانية: تطرح تساؤلات، تتفق وتختلف، تتناقش بصدد موضوعات مختلفة في مجالات متعددة، عرض المزايا والعيوب ليتأثر بها الإنسان ويقارن فعلها بفعله عن طريق التعايش مع سرد بخياله فتحصل له المتعة؛ وبالتفكير في كلام العجماوات بعقله يتوصل إلى منفعة. ويكتشف المتلقي بعد فترة وجيزة أن المرسل يستدرجه لكي يكشف له عن مساوئ السلطة الهزلية عندما ينتقد ما يشوب مجتمعه من فوضى وانحلال فتختلط بذلك المتعة الخيالية بالحقيقة الواقعية.

ففي قصص الحيوان لا يُقدم الكاتب نصائحه السياسية إلى الحاكم والرعية في صورة نظرية وعظية؛ وإنما يقدمها في صورة رمزية سردية. تتصل بواقع المجتمع وظروفه السياسية التي يعيش فيها المؤلف، والتي يتمرد عليها، ولكن لا يتمكن من التمرد إلا عبر الحكي الرمزي أو القص على لسان الحيوان. فعن طريق حيل الحيوان أو القول والفعل على لسانه يتمكن الكاتب من تجسيد ما يريد؛ بل ويتجرأ على هجاء ونقد الواقع السياسي المؤلم، ليكشف زيف السلطة الهزلية. فيبث ضيقه، وسخطه، وثورته، داخل حكايات مغلفة بالرمز؛ ليأمن حسن العاقبة من جهة، ويحقق هدفه المنشود من جهة أخرى.

---

(1) مصر – جامعة بنها – كلية الآداب – قسم اللغة العربية.

وعلى هذا الأساس نجد أن الشخصيات في قصص الحيوان ترمز إلى طبقات المجتمع المختلفة، وما به من رؤساء ومرؤوسين. فلا يأتي السرد لمجرد التسلية، أو قتل وقت الفراغ، أو للتندر والتفكه الساخر؛ وإنما هو دعوة - على لسان الحيوان - نحو الإصلاح الاجتماعي والسياسي والأخلاقي.

أمّا عن فلسفة الظاهر والباطن في السرد الرمزي على لسان الحيوان، فنلحظ أنّ القصص ظاهرها سرد رمزي؛ وباطنها نصح سياسي. فالحكايات ظاهرها لهو، وباطنها حكمة. وفي هذا تتجلى وظيفتان أساسيتان للسرد:

الوظيفة الأولى: شكلية سردية. تحمل في طياتها أغراضاً جمالية وربما إمتاعية؛ لذلك تدخل تحت لواء الأدب.

الوظيفة الثانية: باطنية مضمونية. تحمل في داخلها أغراضاً إصلاحية وغالباً سياسية؛ لذلك تدخل تحت لواء السياسة.

فالقصص مغلفة بدلالات رمزية مبنية على فكرة جوهرية هي الإصلاح السياسي، تتداخل معها أفكار متنوعة ذات محتوى اجتماعي، وتربوي، وتعليمي، وتاريخي،... إلخ. وبذلك يوظف مؤلفوها السرد لتحقيق هذه الغايات المختلفة، والتي أرادها لمتلقيه خاصة ولمجتمعه عامة.

ومن هنا يجب على الدارس لهذه الحكايات الرمزية أن يحاول الكشف والتوصل إلى الرسائل التواصلية بين المرسل والمستقبل أو الإبلاغية بين الكاتب والقارئ؛ وذلك من أجل تقديم مقاربات خطابية منطقية؛ خاصة وأنّ السرد على لسان الحيوان يقوم على الإخفاء والإعلان في الوقت ذاته، فالظاهر/المسرود شيء؛ والباطن/المقصود شيء آخر.

1-من كليلة ودمنة حتى فاكهة الخلفاء

تعتمد قصص الحيوان على الرمز بوصفه وسيلة فنية تهذيبية، يتمكن عن طريقها الكاتب من نصح ووعظ وإرشاد المتلقي بطريق غير مباشر هو السرد على لسان الحيوان، ومن هنا ارتبط هذا النوع الأدبي بالحيوان(*) . وقد أطلق عليه د. محمد

(*) أطلق "جيرار جينيت" على هذا النوع الأدبي: (الخرافة الحكميّة أو الخرافة الحيوانية)؛ وذهب إلى القول بأنها: "أمثولة ذات وظيفة إقناعية" انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي؛ المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م، ص 244.

التونجي تسمية: (أدب الحيوان)؛ وعرفه بأنه: «عبارة عن قصص رمزية يحرك كاتبها حيواناته كما يشاء، ويُنطقها بما يريد، وهدفه من ذلك قول ما لا يستطيع قوله على لسانه، أو على لسان إنسان آخر؛ لظروف تمنعه من التصريح»[1]. وربما كان رأى د. عبدالحميد يونس أدق من حيث التقسيم والتصنيف والتعريف لهذا الجنس الأدبي؛ حيث ذهب إلى تصنيف حكاية الحيوان إلى نوعين أدبيين يختلفان شكلاً ووظيفة: النوع الأول هو الخرافة - وهو المنطبق على فاكهة الخلفاء - والثاني: ملحمة الحيوان؛ وقد عرف الخرافة بأنها: «عبارة عن حكاية حيوان تستهدف غاية أخلاقية، وهي قصيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالأناسيّ، وتحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية وتقصد إلى مغزى أخلاقي»[2].

وقد تتبع د. محمد غنيمي هلال أشهر الأجناس الأدبية ودرسها في نواحيها المقارنة ليوضح كيف تبودلت الصلات بين الآداب المختلفة؛ وكان من ضمن هذه الأجناس التي رصدها (القصة على لسان الحيوان)، حيث بحث جذورها التاريخية القديمة، وكيف نشأت شعبية أو أسطورية ثم أخذت في الارتقاء كجنس أدبي له مكانته، وقد توصل في دراسته المقارنة للخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان إلى أن ترجمة "ابن المقفع" لكتاب "كليلة ودمنة"، من اللغة البهلوية إلى اللغة العربية - حوالي القرن الثامن الميلادى - كانت سبباً في خلق هذا الجنس الجديد في الأدب العربى القديم، ثم توالت المؤلفات التي حاكته ونسجت على منواله نظماً ونثراً؛ يقول د. غنيمي هلال:

«كانت ترجمة عبد الله بن المقفع هذه سبباً في خلق هذا الجنس الأدبي الجديد في اللغة العربية؛ ذلك أن حكايات الحيوان في الأدب العربي القديم قبل كليلة ودمنة كانت إمّا شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من أمثال، وإما مقتبسة من كتب العهد القديم، أى ذات طابع ديني يتصل بالعقائد، وأما ما عدا هذين فمتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به»[3]. ولعل الحالة السياسية المضطربة، التي كانت تسود البلاد

---

(1) د. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب (جزآن)، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1993م، ص 45.

(2) د. عبدالحميد يونس: الأعمال الكاملة؛ مجلد (1)؛ قام بالجمع والتنسيق: عائشة عبدالرحمن الخميسي؛ تقديم: أحمد علي مرسي، محمد الجوهري، مصطفى جاد؛ المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة؛ 2007م، ص 435.

(3) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر - القاهرة؛ 2004م، ص 151.

في زمن المنصور الطاغية الذي يشبه - من حيث طغيانه - "دبشليم"، كانت من الدوافع الأساسية التي ألحت "ابن المقفع" لترجمة هذا الكتاب.

وقد شغف الكُتاب والشعراء بمحاكاة "كليلة ودمنة" فأخذوا ينسجون على منواله، فمنهم من عارضه، ومنهم من نظمه شعراً، ومنهم من حذا حذوه فألف وأبدع، ففي العصر العباسي الأول «عهد "جعفر بن خالد البرمكي"(*) إلى "عبدالله بن هلال" بترجمة الكتاب مرة ثانية له(**)، ولكن لم يصل إلينا شيء من هذه الترجمة. كما كلّف جعفر "أبان اللاحقي" بنظم "كليلة ودمنة"، فنظمه في 14000 بيت، لم يبق منها سوى 76 بيتاً ذكرها "الصولي" في كتابه "الأوراق"، وهناك أيضاً: "نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة" "للشريف بن الهبّارية" المتوفى سنة 504هـ، وهو الذي ألف كتاباً آخر على شاكلته سماه "الصادح والباغم"، كما نظم الكتاب شعراء آخرون منهم: "علي بن داود" و"بشر بن المعتمر»[1]. «ثم نظمه في عهد "صلاح الدين" "أسعد بن مماتي" (ت606هـ) في مصر... ثم نظمه أيضاً "عبد المؤمن بن الحسن بن الحسين الصاغاني" سنة 640هـ بعنوان "غرة الحكم في أمثال الهنود والعجم"، كما نظمه "جلال الدين الحسن بن أحمد النقاش" في القرن التاسع الهجري

(*) كان "جعفر بن خالد البرمكي" من المثقفين الفرس الذين يعملون في خدمة البلاط العباسي «ولمّا كان زمام السلطة الثقافية في بدايات الدولة العباسية بأيدي الفرس - ولاسيما البرامكة - فقد بادروا إلى التعصب لكتاب "كليلة ودمنة" ورصدوا الجوائز السنيّة لمن يحاكيه شعراً حتى يسهل حفظه وذيوعه بين العامة والخاصة» انظر: د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي"دراسة سوسيوسردية"، ذات السلاسل - الكويت، 1995م، ص 143. وقد رد د. محمد رجب النجار إلى الشعوبية سر الاهتمام الكبير بكتاب "كليلة ودمنة" يقول: «لعل وازع الشعوبية - الصراع المشتجر بين العرب والفرس سياسياً وثقافياً - دفع البرامكة - أحفاد الفرس - إلى تبني كل مأثور يعود إلى الثقافة الفارسية - ثقافتهم الأصلية - فقد وجدنا: "يحي بن خالد البرمكي" وزير المهدي والرشيد يكافئ "أبان اللاحقي"بعشرة الآلف دينار على منظومته الشعرية المطولة "لكلية ودمنة"، وأيضاً: أخوه "الفضل"كافأ الشاعر بخمسة الآلف أخرى » انظر: نفسه، ص 143.

(**) كانت الترجمة الأولى "لابن المقفع".

(1) د. محمد فتحي الريس: الحكاية على لسان الحيوان بين العربية والفارسية، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، المجلدان: (32 - 33)، الجزآن: (2، 1)، مايو، ديسمبر (1970-1972م)، ص 336.

وغيرهم كثير، كان آخرها في العصر الحديث منظومة "الشيخ محمد بن عبدالرحيم نرة" المتوفى سنة 1931م، تحت عنوان: "زعموا أن" أو "كليلة ودمنة"... وللأسف، فإن كثيراً من هذه المنظومات قد ضاع، ولم يصلنا، وبعضها لا يزال حبيساً في مكتبات الغرب، خاصة: فيينا وميونخ ومكتبة المتحف البريطاني، وقلة قليلة هي التي طبعت»[1].

وعلى هذا الأساس يُعدّ كتاب "كليلة ودمنة" هو العمدة أو المؤصل الأول، فلم يقتصر تأثيره على المنظومات الشعرية؛ بل تعدى ذلك كله، حتى وصل إلى الكتابات الفلسفية والفكرية. فمن الفلاسفة "إخوان الصفا" في (القرن الرابع الهجري) فقد وظفوا الحيوانات وأجروا على ألسنتها آراءهم الفلسفية، فجاءت مبادئهم الفكرية داخل قوالب قصصية مبنية على الحوار والمناظرة لعالم الحيوانات والجن والإنسان ففي رسالتهم "تداعي الحيوانات على الإنسان" تقرأ في نهايتها تصريح الإخوان بغرضهم، وباعثهم الحقيقي من توظيف الحيوان «ونحن قد بيّنا في هذه الرسالة ما هو الغرض المطلوب على لسان الحيوان، فلا تظنن بنا ظن السوء، ولا تعد مقالتنا ملعبة الصبيان، ومخرقة الإخوان لأن عادتنا جارية على أنّا نبين الحقائق بألفاظ وعبارات على وجه الإشارات وتشبيهات على لسان الحيوانات، ومع هذا لا نخرج عما نحن فيه، عسى أن يتأمل المتأمل في هذه الرسالة وينتبه من نوم الغفلة، ويتعظ من مواعظ الحيوانات وخطبهم، ويتأمل كلامهم وإشاراتهم لعله يفوز بالموعظة الحسنة»[2].

هكذا قام القص الرمزي بالدور المنوط به على أكمل وجه، لما وُجد فيه من خير معين، وأحسن خادم ومطيع، فعلى لسان الحيوان لبى المفكرون نداء أفكارهم المكبوتة - بسبب القمع السلطوي - ووصل الكُتّاب إلى غاياتهم المقصودة، وكان من أبرزهم "سهل بن هارون" فينسب إليه كتابان أحدهما بعنوان: "ثعلة وعفراء" والآخر - ونسبته إليه فيها نظر - بعنوان "النمر والثعلب"؛ وأيضاً: "محمد بن أبي القاسم بن على القرشي المالكي" - المعروف بابن ظفر الصقلي المتوفى سنة 565هـ -

---

(1) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي "دراسة سوسيوسردية"، ذات السلاسل - الكويت، 1995م، ص 143 - 144.

(2) إخوان الصفا: تداعي الحيوانات على الإنسان، تقديم: فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت - ط2، 1980م، ص 263.

فألف كتاب: "سلوان المطاع في عدوان الأتباع"؛ وكتب "عبد السلام بن أحمد بن غانم المقدسي"(*) - المتوفى سنة 678هـ - "كشف الأسرار عن الحكم المودعة في الطيور والأزهار"(**).

ومن اللافت أن "النص الألفليلي" حظيَ بنصيب وافر من قصص الحيوان حيث «أفردت الليالي صدرها لمجموعة كبرى من هذه القصص جاءت متصلة في قرابة نصف مجلد من مجلداتها الأربعة، كما جاءت متفرقة، متناثرة، في سائر قصص الليالي - كحكايات فرعية - ترويها شهرزاد تأكيداً لمبدأ أو تدليلاً لقضية، أو تفسيراً لسلوك، أو شرحاً لبعض الطباع الإنسانية، أو حسماً لموقف، أو برهاناً لفكرة»[1]. فتطل حكايات الحيوان برأسها من مطلع الحكاية الإطارية لليالي؛ عندما تطلب "شهرزاد" من أبيها أن يزوجها "شهريار" لتكون سبباً في إنقاذ بنات المسلمين، وحيلة لخلاصهن من المصير الأسود الذي يقضي عليهن الواحدة تلو الأخرى فجر كل صباح؛ ويجد الأب في طلب ابنته مخاطرة بالنفس، فيرفض طلبها بشدة، ولكنها تُلح عليه فيحاول أن يثنيها عن قرارها بحكاية "الحمار والثور مع صاحب الزرع"[2].

وكان "السيوطي" (ت911هـ) معاصراً "لابن عرب شاه"، فألف المقامات الرمزية، وجاءت مقاماته قائمة على المناظرات والمساجلات، وظف الرمز في ثلاث مقامات هي: "مقامة الرياحين"، و"المقامة المسكية"، و"المقامة الياقوتية"؛ وقد

(*) هو أحد المبرزين في الوعظ والنظم والنثر وينسب إليه كتاب: "كشف الأسرار"، ألفه في عصر "السلطان بيبرس"، فأتى فيه النصح والوعظ - بطريق غير مباشر - على ألسنة الطيور والأزهار، انظر: د. محمود رزق سليم: عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي، - مرجع سابق - ص 74.

(**) ذكر د. شوقي ضيف أن: "هذا الكتاب الطريف يقع في 30 صفحة، وقد جعله المؤلف على ألسنة الأزهار ثم ألسنة الطيور ثم ألسنة الحيوان، ليكون موعظة لأهل الاعتبار، وتذكرة لذوي الأبصار والاستبصار، فهدفه التعليم والوعظ ودفع الإنسان إلى السير في الطريق السديد، واعياً لحكمة الله في خلقه، متعظاً بما تورده عليه الحيوانات والأطيار والأزهار من مواعظ وحكم وأمثال" انظر: د. شوقي ضيف: تاريخ الأدب "عصر الدول والإمارات"، - مرجع سابق - ص 816 - 817.

(1) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي - مرجع سابق - ص 146.

(2) هي أولى قصص الحيوان في ألف ليلة؛ جاءت - قبيل الليلة الأولى - في مدخل الليالي. ولمزيد من التفاصيل راجع: ألف ليلة وليلة: إعداد: رشدي صالح، دار الشعب، د.ت، ص 18 - 20.

«اتخذت هذه المقامات الثلاث شكل المناظرة، وتوسل "السيوطي" أن يفضح بها آليات السلطة القمعية في مجتمعه، سلطة المماليك الجراكسة، ولذا كان الموضوع الجامع بين هذه المناظرات قضية الحكم ولمن يكون؟!»[1].

هكذا توالت الأعمال الأدبية السردية الرمزية التي اتخذت من الرموز الحيوانية أبطالاً وشخوصاً، إلى أن جاء كتاب "فاكهة الخلفاء" "لابن عرب شاه" آخر حلقة - قبل العصر الحديث - في سلسلة الكتابات الرمزية.

2 - دواعي التأليف... أسباب اللجوء إلى القص على لسان الحيوان

من المعلوم أن الباعث على تأليف "سراج الملوك" للطرطوشي ما عايشه وشاهده من إسراف الوزير "الأفضل بن بدر الجمالي" (487هـ/515هـ) في الظلم والطغيان والفساد؛ وقد امتدت يده الباطشة لتُلحق الضرر "بالطرطوشي" ففرض عليه العزلة في "الفسطاط" بعيداً عن القاهرة - مقر الحكم - ولم يكتف بذلك بل حجب عنه طلابه خشية إفسادهم على الدولة(*).

فقد وجد كثيرون من كُتّاب الإنشاء في العصر المملوكي ومنهم "ابن عرب شاه" - إن صح القول - سُبل عيشهم في كنف الحكام وداخل دواوينهم، وارتبطت كتاباتهم بسياسة الدولة وسخروا أقلامهم لمن استخدموهم. أما عن أندادهم من الشعراء(**)، فقد أباحوا لأنفسهم النقد السياسي والاجتماعي، فشنّوا غاراتهم ضد الظلم والضرائب والغلاء. في حين لم يجرؤ كُتاب كثيرون على هذا النقد - في صورته

(1) د. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم؛ - مرجع سابق - ص 238.

(*) لمزيد من التفاصيل انظر: أبو بكر محمد الفهري الطرطوشي (451 - 520 هـ)؛ سراج الملوك: تحقيق: محمد فتحي أبو بكر، تقديم: د. شوقي ضيف، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1994م؛ ص 5 - 10.

(**) من الشعراء: "شهاب الدين الأعرج" له قصيدة ينتقد الأتراك والأقباط واستئثارهم بالرزق في مصر، وحمل الشاعر "جمال الدين السلموني" على قاضي قضاة الحنفية "عبد البر بن الشحنة" حملة شعواء؛ نسب إليه الزور والرشوة ونحوهما من المفاسد، وهجا الشاعر "ابن أبي حجلة المغربي" المماليك الجلبان، ونقدهم نقداً لاذعاً ووصف مفاسدهم وشرورهم". انظر: د. محمود رزق سليم: عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي؛ المجلد السادس: في النثر الفني؛ مكتبة الآداب - القاهرة، 1962م؛ ص 296. وانظر أيضاً: ابن إياس: بدائع الزهور: ج(4)، - مرجع سابق - ص 113 - 114.

المباشرة – حفاظاً على وظائفهم الديوانية وما تجلبه عليهم هذه الوظائف من جاه وسلطان ومال، فتوجهوا إلى النصح غير المباشر؛ وعمدوا إلى الطريقة الرمزية لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية.

ومن الملاحظ أن "السيوطي" (ت 911هـ) ألف مقامات نقدية ظهرت فيها المراوغة السردية في توظيف الرموز؛ ففي مقاماته عن: (الرياحين – أنواع الطيب – الحجارة الكريمة) يتمكّن من فضح السلطة القمعيّة في عصره؛ وذلك من خلال التمثيل الرمزي القائم على الحوار القصصي والمناظرة السردية. وقد قام د. سمير محمود الدروبي بدراسة المقامات السيوطية؛ فقسمها إلى موضوعات وأهداف ورأى أن فيها ثلاث مقامات تناولت النقد السياسي لأمراء المماليك من جهة؛ والإعلاء من شأن بني العباس من جهة أخرى؛ حيث «تناول السيوطي هذا الموضوع الجليل في ثلاث من مقاماته هي: "مقامة الرياحين" و"المقامة المسكية" و"المقامة الياقوتية"، ولكن السيوطي لم يتناول هذا بطريقة تقريرية مباشرة، بل عمد إلى الطريقة الرمزية»(1). فعلى سبيل المثال في "مقامة الرياحين"(**): يذكر الراوي(الريّان أنه مَرّ يوماً على حديقة نضرة أنيقة؛ وإذا بها الأزهارُ مُجتمعةٌ؛ وعلى منابرِ الأغصان أكابرُ الأزاهرِ؛ فيسأل الراوي بعض مَن عَبرَ عن حقيقة الخبر، وما سبب الاجتماع؟! «فقال: إنّ عساكرَ الرياحين قد حضرتْ، وأزاهر البساتين قد نظرتْ لما نضرتْ، واتفقتْ على عَقد مجلسٍ حافلٍ؛ لاختيارِ من هو بالـمُلك أحقُّ وكافلٌ، وها أكابرُ الأزهارِ قد صَعدتِ المنابرَ، ليُبدي كُلُّ حُجّتَهُ للناظرِ، ويُناظرَ من بين أهلِ المناظرِ، في أنّهُ أحقُّ أن يُلحظَ بالنواظرِ، من بين سائرِ الرياحينِ النواضرِ، وأولى بأن يتأمّرَ على البوادِي منها والحَواضرِ، فجلستُ لأحضرَ فصلَ الخِطابِ،...»(2).

---

(1) انظر: جلال الدين السيوطي (ت911هـ): مقامات جلال الدين السيوطي؛ شرح وتحقيق ودراسة: د. سمير محمود الدروبي؛ تقديم: د. عوض الغباري؛ الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة؛ سلسلة الذخائر ع (163)؛ ج(1)؛ 2007م. ص 64. ولمزيد من التفاصيل راجع: السابق نفسه: ص (65 – 66 – 67 – 68).

(**) السابق نفسه: المقامة كاملة من ص 431 حتى ص 478.

(2) جلال الدين السيوطي (ت911هـ): مقامات جلال الدين السيوطي؛ – مرجع سابق –: ص (432 – 433).

ويتلخص مضمون هذه المقامة في اجتماع عساكر الرياحين في حديقة نضرة، وقيام مناظرة سردية حوارية فيما بينهم طرحوا فيها قضية الإمارة؛ وكلٌ من الرياحين يرى نفسه أحق بالملك وأجدر بالحكم؛ فتحدث "الورد" عن مكانته وأبان عن أحقيته في المُلك؛ ثم يقوم "النرجس" فيرمي الورد بالمعايب، ويثلبه ما أضفاه على نفسه من محاسن ومنافع، ويأخذ في الفخر بنفسه، منشداً بعض الأبيات الشعرية في امتداحه؛ حتى يقوم "الياسمين" فيهاجم النرجس ويطلب المُلك لنفسه؛ وتستمر المناظرة الرمزية على هذا المنوال؛ فيتحدث (البان، والنسرين، والبنفسج، والآس، والريحان). وكلٌ يدعي بأنه أهلٌ للإمارة؛ وأحقٌ بالمُلكِ والسيادة على البوادي والحواضر؛ وتنتهي المناظرة بالاتفاق على اختيار حكم عدل «يكونُ لقطعِ النزاعِ بينهم فاصلاً، فقصدُوا رجلاً عالِماً بالأصولِ والفروعِ، حافِظاً للآثارِ الموقوفِ منها والمرفوعِ، عارفاً بالأنساب؛ مميزاً بين الأسماءِ والألقاب...»[1]. فيقصّون عليه القضية وأسباب النزاع، فيأتي جوابه: "ليس أحدٌ منكم مُستحقّاً عندي للمُلك" ويرى أن "الفاغية"[*] هي الصالحة للسّيادة والإمرة؛ لأنّها كانت أحب الرياحين إلى رسول الله (ص).

هكذا وظّف "السيُوطيّ" الطريقة الرمزية في "مقامة الرياحين" مبتعداً عن الطريقة التقريرية المباشرة؛ وذلك ليمثل حالة الصراع والمنافسة على الحكم بين المماليك؛ ويرى د. سمير الدروبي أنّ "السيوطي" «رمز بهذه الرياحين المتنازعة إلى أمراء المماليك الذين كان الصراع بينهم شديداً على الحكم، وقصد بالرجل العالم المتبحر الذي حكم بينهم نفسه، أمّا الفاغية التي رأى السيوطي أنها الوحيدة المستحقة للحكم فهي رمزٌ للخليفة العباسي»[2]. وشبيهٌ بهذا التفسير قول د. ضياء الكعبي بأنّ «الرمز في المقامة واضح؛ فالرياحين (الدال) ومدلولها: هو أمراء المماليك المتصارعين على الحكم. في حين يرمز "السيوطي" للفاغية المستحقة للحكم بالخليفة العباسي»[3].

---

(1) جلال الدين السيوطي (ت911هـ): مقامات جلال الدين السيوطي - مرجع سابق - ص 471.

(*) الفاغية: نور الحِنّاء خاصة؛ وهي طيبة الريح، تخرج أمثال العناقيد وينفتح فيها نور صغار. راجع: السابق نفسه: هامش رقم (474).

(2) السابق نفسه: ص 67 – 68.

(3) د. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم "الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل"، مرجع سابق، ص 239.

وبناء على ما سبق يمكن القول بأنّ "ابن عرب شاه" يتقمص دور ناصح السلطان متوهماً أنّ السرد على الطريقة الرمزية سيسهم بدوره في ترتيب أمور الدولة وتقوية دعائم الحكم وذلك بعيداً عن الولوج في عالم النصح المباشر لأنّ الكاتب «يلجأ إلى هذا الإطار الرمزي لأسباب سياسية، كما فعل "ابن المقفع" لأنه وجد من الصعوبة بمكان أن يصرح بما يريد قوله، لذلك لجأ عامداً - فيما أرى - إلى تقديم القصة على ألسنة الطيور والحيوانات، حتى يعصم نفسه من التفسير المباشر»[1].

وعلى الرغم من قيام رجال الدين بدورهم في النصح والوعظ والإرشاد، ومحاولة إصلاح ما تفشى من فساد في كثير من طبقات المجتمع المملوكي، فإن أصواتهم بُحت، وأقلامهم جفت، ومؤلفاتهم تُركت، فقد «تصدى العلماء للفساد والظلم الواقع من الحكام على المحكومين، وقد تجلى ذلك في رسائلهم ومؤلفاتهم ومنهم: "عزالدين أحمد بن عبدالسلام بن غانم المقدسي" زمن "الظاهر بيبرس"؛ وأيضاً: "محي الدين النووي" الذي كتب إلى "بيبرس" رسائله ينصحه فيها بالشفقة على الرعية، وأيضاً: "ابن تيمية الحراني"، و"جلال الدين السيوطي" فقد كتبا إلى الملوك لما تفشى الظلم، فأرسل الأول إلى ملك قبرص، وكاتب الثاني ملوك التكرور عموماً، والملك "الزاهد محمد بن صعفن" صاحب أكدر وأخوته خاصة»[2].

أمّا عن "فاكهة الخلفاء" - بوصفه آخر الكتب التراثية على لسان الحيوان - فقد أشار "ابن عرب شاه" في خطبة كتابه إلى تكرار مقالات العلماء، في حين «لم تصغ الأسماع إليها ولا عوّلت الأفكار عليها»[3]، ولعله قصد التآليف التي توجهت بالنصح والوعظ، إلى الملوك والحكام والأمراء والوزراء والولاة... إلخ؛ فعلى الرغم من كثرتها فإنّ النفوس قد ملت ما تكرر من وعظ ونصح، فقد رونقه وبريقه، حيث اعتادته الأسماع حتى ملته النفوس.

ومن هنا جاءت الرمزية لتكون «ثورة روحية على قصور الكلمة في نقل الإحساسات والأفكار، وثورة على الرأي القائل بأنّ الأديب لا يمكنه أن يكتب عما

---

(1) انظر: د. طه وادي: القصة ديوان العرب "قضايا ونماذج"، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط1، 2000م، ص 30.

(2) انظر: د. محمود رزق سليم: عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، المجلد السادس: في النثر الفني، - مرجع سابق - ص 72.

(3) فاكهة الخلفاء: خطبة الكتاب ص 38.

لا يراه أو يسمعه أو يشمه، وهي ثورة على نوع معين من اللغة الإنشائية التي تعتمد على الخطابية والإيضاح والقول، أكثر من اعتمادها على التلميح والإثارة والإشارة»[1]. حيث أخذ المؤلف يبتعد عن الطريقة الوعظيّة المباشرة لقصورها عن بلوغ الغاية المطلوبة؛ وعجزها عن تحقيق الهدف المنشود، فلم ينسج على منوال قريب مألوف، بل تطلع إلى سرد بعيد غريب، يطرب إليه السمع، ولا يمجه القلب، يخالف به المتعارف والمتداول في عصره، فلجأ إلى السرد على لسان الحيوان، لينقل إلى صاحب السلطة ما أراده، من طريق غير مباشر قوامه الحيلة والمراوغة، فاستعان بعالم العجماوات ومن خلاله استطاع أن يبني مفارقة حقيقية بين الظاهر والباطن، أو بين الشكل والمضمون؛ فالشكل/الظاهر ـ حكي؛ والمضمون/الباطن ـ سياسة.

ربما أدرك المؤلف أنّ الأسماع ضجرت من أسلوب النصح المباشر والوعظ الجاف، فاستعاض عنه بالقصص والحكايات المسلية والـمُلح والنوادر على ألسنة الحيوانات والطيور، وحاول عن طريقها أن يستحوذ على قلوب الناس ولاسيما الخاصة منهم، ليصل إليهم عن طريق الهزل واضعاً في داخله الجد ويخبرهم بما أراده متفادياً بذلك العقوبة ومخففاً من حِدة القول ولذعة النصح المباشر، وهذا ما صرح به المؤلف الضمني في المحاورة التي أقامها بين: عالم الإنسان مع العفريت جان الجان «قال: أخبرْني يا ذا الجِد، عن الهزْلِ الذي يُرادُ به الجِدّ. قال: إبرازُ حِكَمِ الأمثالِ والآيات، على لسان الحيواناتِ والجمادات»[2]. وكان يحاول دائماً أن يُقرب الفكرة التي يريد إيصالها إلى المتلقي؛ عندما يحرص على جعل خاتمة حكيه هذه العبارة:

«وإنما عرضتُ هذا المثل لتعلم أن...»؛ ربما لأنّ هدفه الجوهري كان تعليم سلاطين وأمراء المماليك أصول السياسة، وكيف يمكن أن يتصرفوا في مختلف الحالات التي يمكن أن يكونوا فيها ومع مختلف الجماعات التي يمكن أن يتعاملوا معهم، من أجل تدبير أمورهم السياسية، وما يترتب عليه من إصلاح أحوال الرعية ورفع الظلم، وإقامة العدل، والعمل بما يقتضيه الشرع.

---

(1) د. رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ "رؤية نقدية"؛ منشأة المعارف بالإسكندرية؛ 1989م؛ ص 208.

(2) فاكهة الخلفاء: ص 212 – 213.

وقد ألزم "ابن عبدربه" من صحب السلطان بأشياء كثيرة فقال: «ينبغي لمن صحب السلطان أن لا يكتم عنه نصيحة وإن استثقلها، وليكن كلامه له كلام رفق لا كلام خُرق، حتى يخبره بعيبه من غير أن يواجهه بذلك، ولكن يضرب له الأمثال، ويخبره بعيب غيره ليعرف عيب نفسه»[1]. وربما لجأ "ابن عرب شاه" إلى الحيلة والمراوغة وضرب الأمثال على ألسنة شخوصه من حيوانات وطيور فجعل أفعالها تتطابق مع أفعال الإنسان، وكأنه أراد أن يضرب مثلاً للسلطان بالشيء الحقير الذي يُطلع منه على أمرٍ كبير. ولذلك فقد ألح كثيراً على تكرار الآية القرآنية الكريمة: ﴿وَتِلْكَ الأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ وَمَا يَعْقِلُهَا إِلاَّ العَالِمُونَ﴾[2]. لتكون شاهداً ودليلاً على عمله وقصده من وراء سرده الرمزي لأنّ «الحكمة على لسان الحيوان أدعى للقبول والإقناع منها على لسان الإنسان، الذي تنطوي حكمته الإرشادية ونصائحه الوعظية على نوعٍ من الاستعلاء الضمني بين الناصح والمنصوح، وهذا أمرٌ – في حقيقته – مرفوض من المتلقي لا شعورياً، وإن لم يُفصح عن ذلك»[3].

والسرد في "فاكهة الخلفاء" يحمل بعداً دهائياً للمؤلف تكمن في داخله نية إصلاح ما يمكن إصلاحه من أمور الدولة السلطانية المملوكية، فأخذ المؤلف عن طريق السرد الرمزي يروض السلطان "جقمق" المملوكي، موجهاً إليه نصائحه بطريقة غير مباشرة، يبتعد فيها عن الوعظ المباشر ليعرض نصحه على ألسنة الحيوانات والطيور، مازجاً بين الجد والهزل، من أجل التهوين من خشونة الخطاب المباشر وصداه ووقعه في النفس، فلجأ إلى سرد النوادر حتى «يتفكه السامع تارة ويتفكر أخرى، وينتقل في ذلك من الأخفى إلى الأجلى، ويتوصل بالتأمل في معانيه من الأدنى إلى الأعلى»[4].

وفي كثير من الأحيان كان المؤلف لا يتردد عن قطع سرده، ليستشهد على صحة رأيه بالقرآن أو الحديث أو الأمثال أو الأشعار؛ كما كان يحمل في ثنايا سرده على السلطة الجامدة والمتشددة عارضاً وجهة نظره من خلال فعل وقول الحيوان.

---

(1) ابن عبدربه: العقد الفريد، تحقيق: د. مفيد قميحة، ج1، دار الكتب العلمية – بيروت، ط3، 1987م، ص 18.

(2) القرآن الكريم: سورة العنكبوت، الآية (43).

(3) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي – مرجع سابق – ص 160.

(4) فاكهة الخلفاء: ص 42.

ولم يترك المؤلف القارئ يلاقي صعوبات في استنطاق حكايات الكتاب ليستدل بها على البواعث أو الغايات التي دفعته لتصنيف كتابه على هذا المنوال أو التي كان ينشدها من وراء وضع كلامه على لسان الحيوان، فقد صرح في خطبة الكتاب عن هدفه وغايته: (الخُلقية - الإصلاحية - السياسية). التي يتوخاها من إسناد الكلام إلى ما لا يعقل ولا يفهم حيث يقول:

«ولكنْ أهلُ السعادةِ وأربابُ السيادة، ومَنْ هو مُتصَدٍّ لفصلِ الحكومات، والذي رَفَعَهُ اللهُ الدرجات فانتصبَ لإغاثةِ الملهوفين، وخلاصِ المظلومين من الظالمين، والمتنبّهون - بتوفيق الله تعالى - لدقائقِ الأمور، وحقائقِ ما تجري به الدُّهور، إذا تأملوا في لطائفِ الحكَمِ والفرائدِ التي أودعتُ في هذا الكَلِم، ثم تفكروا في نُكَتِ السير، وصفاتِ العدلِ والسير، والأخلاقِ الحسنة، والقضايا المستحسنة، المسندةِ إلى ما لا يعقلُ ولا يفهم، وهم من أهلِ القوْلِ الذي يشرُفُ به الإنسانُ ويُكرَم، يزدادون مع ذلك بصيرةً، ويسلكون بها الطُّرُقَ المنيرة، فتتوفَّرُ مسرَّاتُهم، وتتضاعفُ لَذّاتُهم، وربما أدّى بهم فِكْرُهم، وانتهى بهم في أنفسهم أمرُهم، أنّ مِثْلَ هذه الحيوانات مع كَوْنِها عجماوات إذا اتّصفت بهذه الصفة، وهي غيرُ مُكلَّفة، وصدر منها مثلُ هذه الأمورِ الغريبة، والقضايا الحسنةِ العجيبة، فنحن أَوْلَى بذلك، فيَسْلكون تلك المسالِك»[(1)].

لعل عجز المؤلف - وربما المثقف في كل زمان ومكان - عن مواجهة السلطة وانتقادها بشكل مباشر خوفاً من بطشها يدفعه إلى توظيف الرمز والقول على لسان الحيوان الأعجم «ولئن كان "إخوان الصفا" نحوا بأنفسهم لأنهم لم يُفصحوا عن أسمائهم، واكتفوا بلقب الإخوان، فإن كلاً من: "ابن المقفع" و"ابن حمدون" كان عقابهما شديداً بعد أن تفطنت السلطة (المتلقي الخاص) إلى المنظومة الرمزية، التي يريدون إيصالها، فكان عِقاب "ابن المقفع" القتل على يد "الخليفة المنصور"، وتوهم الخليفة العباسي "المستنجد بالله" ت566هـ، أن: "ابن حمدون" كان يعرض بحكاياته الدولة أو يطعن فيها، فأخذه من منصبه وكان مسئولاً عن ديوان الزمام المستنجدي فحبسه إلى أن مات»[(2)].

---

(1) فاكهة الخلفاء: ص 39 - 40.

(2) انظر: د. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم "الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل"، - مرجع سابق - ص 250.

وكان "ابن عرب شاه" معاصراً للسلطان "جقمق" فخاف بطشه لمّا عُرف عنه من تغيُّر خاطره، وميله لما يُوحى إليه من كلام الوشاة، وقد وصفه "ابن إياس" بأنه: "كان يستحيل بالكلام، ويتغير خاطره"[1]. وقد ذَكَر المؤرخ العديد من الحوادث الدالة على سماعه لكلام الوشاة، فكان يتغير خاطره على: (الولاة، والقضاة، والعلماء، والمشايخ) فيقوم بألوان مختلفة من التعذيب (تهديد وعزل، نفي وسجن، تشريد وقتل)[*].

ولعلّ طبيعة السلطان "جقمق" المتقلبة جعلت "ابن عرب شاه" يوجس في نفسه خيفة، ويحتاط كثيراً فيما يقول وفيما يكتب؛ علاوة على ذلك: تقدم عمره، وعكوفه بين الصوفيين يتأمل ويرتئي؛ كل هذا أطلق مخيلته، ليحقق بذلك حاجة في نفسه وقبيل مماته، يثبت بها جدارته وتأثيره في زمان ضاع فيه العلم، وأهمل الأدب بإهمال العلماء، وبالنظرة المتدنية إلى الأدباء.

وقد ارتسم "ابن عرب شاه" فعل "ابن المقفع" وحذا حذو "كليلة ودمنة" حيث كان «ابن المقفع – من قبل – يستعين بالخرافة لبلوغ السلطان، فإن خطابه المراوغ هذا لا يشكل خطراً عليه»[2]. ففي الغالب تمثل الحكاية الرمزية قشرة خارجية يراعي المؤلف عند وضعها المستويات الطبقية والعقلية، وهذا ما راعاه "بيدبا" الفيلسوف عندما وضع كلامه على ألسن البهائم والسباع والطير، ليكون ظاهره لهواً للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة.

هكذا وضع "ابن عرب شاه" كلامه على ألسنة الهوام ليتخذ منها قناعاً واقياً يحتمي به من قهر الحاكم، وبطش السلطان، فهو لم يقل ولم يفعل؛ بل قالت الحيوانات وفعلت، وكذا يمكن أن تقول الشخصيات وتفعل في الحقيقة؛ فثمة «علاقة بين ازدهار جنس قصص الحيوان وبين فترات الضعف السياسي وإحكام قبضة الحاكمين التي يصاحبها عادة كبت الحريات وإحكام الرقابة على القول الصريح مما يضطر المبدعون إلى الرمز والإيماء»[3].

---

(1) ابن إياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور؛ – مرجع سابق – ص 271.

(*) وللمزيد من التفاصيل عن السلطان: جقمق؛ انظر: ابن إياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور، – مرجع سابق – من ص 198 حتى ص 287.

(2) د. محسن جاسم الموسوي: سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997م، ص 37.

(3) د. أحمد درويش: نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي، دار غريب – القاهرة، 2002م، ص 77.

إذاً فلم يقصد المؤلف أن يسرد طرائف عجيبة وحكايات مسلية غريبة يفاكه بها الخلفاء ويتقرب بها إلى طبقة الظرفاء فحسب؛ بل أتى بها في هذا الشكل لتكون ستاراً أو قناعاً شفافاً، وما الحيوان إلا تمويه، يتمكن المؤلف عن طريقه من غرس القيم، وتعزيز الهمم، وتعليم أصول الحكم، ونصيحة السلطان، بالتأكيد على الموجبات السياسية الواجب فعلها من جانب الحاكم والرعية، وبيان القواعد السلوكية الواجب اتباعها في سياسة الدولة، وتدبير شئون الرعية، من أجل تحسين السلوك، وتهذيب الأخلاق؛ عارضاً كلّ ما أراده من طريق غير مباشر هو السرد الرمزي الكاشف؛ لا؛ بل ليفضح، المساوئ السياسية السائدة، والأمراض الاجتماعية والأخلاقية المتفشية آنذاك، فعرّى رموزه الحيوانية الزائفة، كاشفاً بذلك عن المنظومة السياسية الحقيقية.

ومن هنا قام السرد الرمزي بمهمة ذات أبعاد إصلاحية؛ بل وربما جمالية، فقد أتاح عالم الرموز الحيوانية للمؤلف التمتع بقدرٍ كبير من حرية التعبير، وأباح له الاجتراء بالنقد الواضح والصريح علانية، ليُلقي من جعبته سهاماً صائبة إلى طبقة الحكام، تمثلت في مخاطبات سردية شديدة الأثر والتأثير معاً على كل من يعمل في مجال السياسي أو يلتحق بخدمة ولاة الأمر، ليرتدعوا عما هم عليه قبل فوات الأوان.

وهكذا استطاع المؤلف أن يسوق كل ما أراده في صورة أدبية، رمزية، سردية، أخاذة؛ بعيدة عن أسلوب المباشرة، فهو يوحي عن طريق السرد إلى ما يريد أن يقوله ويدل بفعل الحيوان عما يريد امتثاله وفعله من جانب الإنسان، ربما لكون هذا القالب السردي الرمزي أخف وطأة من ثقل الموعظة والتوجيه على النفس البشرية.

وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الكتاب «صرخة فنّية على لسان الحيوان من أجل إنقاذ هذه الحضارة الآفلة سياسياً وعسكرياً، اقتصادياً واجتماعياً، عقلياً وفكرياً، دينياً وثقافياً، ولكنها صرخة ضاعت في البرية، برية عصور التخلف الحضاري قبيل نهاية عصور المماليك»[1].

---

(1) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي، - مرجع سابق - ص 145 - 146.

3-فلسفة الشخصية الرمزية بين الوجه والقناع

تأتي الشخصيات الرمزية أمزجة شتى؛ حيث تقدم قصص الحيوان شخصيات فانتازية من عالم الحيوان والطير ترمز إلى المنظومة السياسية من الحكام، وأيضاً ترمز إلى فئة المحكومين، كما عرض شخصيات تاريخيةً ممزوجةً بالخيال، وكما مثّل لطبقات اجتماعية ومهنية في رسم بعض الشخصيات، ولم ينس التحفيز التخييلي فأدخل شخصيات عجائبية من جن وعفاريت.

ولعل هذا المزج العام للشخصيات قد ألمّ بأذواق المتلقين المختلفة؛ وخدم رغباتهم المتنوعة؛ ومثّل أفراحهم وأتراحهم، وعبر عن مواجعهم ومواجدهم، وحتى يتم التمكن من الإلمام التحليلي لهذا الكم الكبير من الشخصيات لن يتم التوقف عند كل شخصية على حدة، ولكن سيتم التناول بنوعٍ من النمذجة والوقوف عند شخصيات متكررة تندرج تحت نماذج محددة؛ ومحاولة جعل هذه النماذج تغطي المسار السردي لرسم الشخصيات في "فاكهة الخلفاء". مع التركيز على هدف الراوي من رسم هذه الشخصيات، وبيان رؤيته نحو الطبقة التي تمثلها كل شخصية.

وقبل الشروع في إبراز نماذج الشخصيات ورؤية الراوي في رسمها لابد من الإشارة إلى أن «الشخصية النموذجية هي التي تتميز بطابعها العام وجمعها لخصائص طبقة بكاملها، بحيث يجسد الكاتب القيم الفكرية، والتقاليد الاجتماعية، والمعاناة النفسية لهذه الطبقة في إهاب تلك الشخصية»[1]. بوصفها شخصية يكثر ترددها ومن خلال متابعة هذا التردد يمكن تحديد الفئة أو الطبقة المندرجة تحتها، أو المشابهة لها، مع ملاحظة السمات القارة، والثابتة التي يُلح عليها السرد، وربما أدّت إلى خدمات دلالية، أو إسقاطية تنفع كثيراً في تعبير كل شخصية عن الفئة التي تنتمي إليها أو الطبقة التي تمثلها؛ لأنها تصبح موصولة في نموذجيتها بالملامح الأساسية داخل المجتمع؛ «فعندما تنبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالمية من الأعماق الأصيلة لشخصية ما ينبثق لدينا أدبياً نموذج حقيقي»[2].

---

(1) د. عبدالفتاح عثمان: بناء الرواية "دراسة في الرواية المصرية"؛ مكتبة الشباب – القاهرة؛ د.ت؛ ص 183.

(2) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي؛ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع – القاهرة؛ 1992م، ص 149.

والشخصيات - على تنوعها - تشكل «علامة على ايديولوجية لا عقلانية يُعاد إنتاجها على المستوى الأدبي من خلال تصوير النّظم التسلطية السائدة في المجتمع، وتجسيدها إبداعياً، ثم إشاعتها في نماذج تخيلية قريبة من الأصل بهذا القدر أو ذاك»[1]. فكل نموذج/شخصية يعبر عن طبقة أو طائفة محددة سياسياً أو اجتماعياً أو طبقياً أو مهنياً... إلخ. وعلى هذا الأساس سيتم تناول الشخصيات من حيث الدراسة؛ مع التركيز على الملامح التاريخية والاجتماعية المحددة لنموذجيتها؛ حتى لا تخرج الشخصية من حدود الموضوعية وتصير مجرد خطوط تجريدية. «فالنموذج حين تتحقق شروطه لابد من أن يكون موصولاً بحقائق إنسانية واجتماعية»[2].

ويرى د. صلاح فضل «أن مثل هذه الطريقة في عرض الشخصيات لا يمكن أن تتحقق بدون الارتباط العضوي بحدث متحرك ومعقد، لكن الحدث ليس مبدأً شكلياً يختاره الكاتب على هواه، وليس أداة فنية يستخدمها كما يريد، وإنما هو الصيغة الشعرية المنعكسة عن الواقع»[3]. ولذا ستكون محاولات التحليل موصولة بالملامح الموضوعية والواقعية بوصف الشخصية - في نمطيتها أو نمذجتها - انعكاساً لبعض السمات الاجتماعية الجوهرية.

4 - أنسنة الحيوان

يقوم السرد في قصص الحيوان على منظومة رمزية قوامها عالم الحيوان والطير؛ ويتداخل معهما شخصيات من عالم البشر، ولقد استحوذت الرموز على البناء السردي بشكل كبير، إذ يعتمد السرد عليها، ويحرص على استدعائها، فتأتي (أسد، ذئب، ثعلب، عُقاب، نمل،...) لتكون تمثيلاً رمزياً لمجتمع السلطة الحقيقية من (حاكم، وزير، حاجب، سفير...). هكذا يجري السرد؛ فثمة شخوص حيوانية ظاهرة، في مقابل شخوص إنسانية باطنة. «والراوي يقنعنا - أو يوهمنا - أننا أمام شخوص إنسانية تتبدى في صورة حيوانات تتصرف وتتكلم وتجادل كما يفعل

---

(1) د. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)؛ المركز الثقافي العربي - بيروت؛ ط1؛ 1990م؛ ص 279.
(2) د. عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري؛ - مرجع سابق - ص 130.
(3) صلاح فضل: منهج الواقعية؛ - مرجع سابق - ص 150.

الإنس، وظاهرة أنسنة وألسنة الحيوانات ظاهرة قديمة شرطها الأهم أن يلتزم بها النص كأنها واقع حقيقي»[1]. وقد ضبط الراوي في "فاكهة الخلفاء" العلاقة بين الرمز الحيوان والمرموز إليه الإنساني؛ عندما خلع على رموزه صفات البشر. فحافظ بذلك على العلاقة المترتبة بين الرمز ودلالته الحقيقية، وقد تحقق هذا الرباط التقابلي من خلال إقرار الصفات الإنسانية في إطار التشخيص الرمزي، حيث يقود الرمز إلى التعرف على المرموز إليه.

ومن اللافت أن شخصيات "فاكهة الخلفاء" الرمزية ليست أشياء اعتباطية؛ إذ لا يتصف الرمز/الشخصية بالجمود كالجماد؛ ولا بالعجمة بوصفه أعجماً؛ ولكنه يأتي وكأنه إنسانٌ ينبض بالروح والحركة، يمارس وظائفه الحيوية، ويوظف قواه العقلية. ولعل هذا أقوى في إثارة مشاعر المتلقي؛ سواء كان هذا المتلقي من العوام الذين تستهويهم لذة الحكي، ويدهشهم العجب من نطق ما لا ينطق؛ أو كان من الخواص الذين يُعملون العقل ويتأملون في الواقع، ويراقبون سلوك وأفعال البشر، ويناظرون الرمز بالمرموز.

وعلى هذا الأساس يصبح الرمز/الشخصية أغنى في دلالته السردية عن التصريح المباشر، وذلك عندما تعبر الشخصيات الرمزية عن نماذج بشرية؛ وأفراد ينتمون لطبقات اجتماعية. وأيضاً تمثل فترات تاريخية مختلفة. فتكون على المستوى الظاهر بسيطة، وربما سخيفة تنتمي لأدب الأطفال والعوام، أما على المستوى الباطن فتكون زاخرة بالحكمة، ومليئة بالإيحاءات التي تحتاج إلى تأويلها وتفسيرها ومحاولة الوصول إلى الدلالة المقصودة.

1-4 - الأسد: الرمز والشخصية

يقدمون كُتاب القصة على لسان الحيوان رموزه الحيوانية - ولاسيما ذات الدلالة السياسية - فيجعلون كل رمز يشبه المرموز إليه؛ ويحافظون على وضع الدلالة الحقيقية من أول الرمز إلى آخره، ولا يقتصرون على إبراز الخصائص الجسمية والمرئية فحسب، بل تطرق إلى رسم المميزات العقلية والمعنوية المنطبقة على مدلوله.

---

(1) د. ناصر عبدالرازق الموافي: آل العربية.. عصر الإبداع "دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري"؛ - مرجع سابق - ص 118.

ولقد لاحظنا خلال متابعة السرد الرمزي من كليلة ودمنة حتى فاكهة الخلفاء تردد الدال الأعظم (الأسد) الذي تحول إلى بنية دلالية قارة وثابتة داخل السرد، تنتظم مع الإلحاح والتكرار لتُحيل إلى شخصٍ مقصودٍ بعينه - الخليفة أو السلطان - عندما يعمد الراوي إلى أنسنة الأسد - (يؤنسنه بإعطائه صورة بشرية تعكس في حقيقتها الحاكم الواقعي) - عن طريق خلع مجموعة من الصفات الإنسانية ترتبط به، وتتلازم معه، ثم تتجاوز الدال/الأسد لتشير إلى المدلول/الحاكم، مع توثيق هذه العلاقة - بين الدال والمدلول - بوضع مجموعة من القرائن المتجاوزة الدال والمتسقة - أو المتطابقة - مع المدلول.

ويُلاحظ أن دال (الأسد) يكاد يخرج من السياق ليستحضر مدلولاً آخر مقصوداً لذاته هو (الحاكم)؛ الذي يلعب الأسد دوره التنكري، فيظهر ملكاً إنساناً، يضفي عليه الراوي من الخصائص التشخيصية البشرية ما يحدد بالضرورة دلالته لدى المتلقي، وحقيقته في ذهن القارئ.

ولعل القارئ للوصف السردي التالي ينكشف أمامه حضور مؤشر دلالي خارجي، ربما حاصر مخيلته منذ القراءة الأولى: «كان في بعض الغياض، أسدٌ رباض، عظيمُ الصورة، كريمُ السريرة والسيرة، وافي الحشمة، عالي الهمّة، كثير الأسماء والألقاب، عزيزُ الأصحاب، كبيرٌ بين الأمراءِ والحجّاب...»[1]. إن المتلقي لهذه الجملة من الأوصاف، سيجد أن السرد - منذ البداية - يحيله إلى شخصٍ بعينه هو المراد، وما الأسد إلا قشرة خارجية تمويهية. فالصورة الاستعارية للأسد الرباض؛ ما هي إلا صورة السلطان، وقد اعتمد الراوي في تشكيلها على حسن انتقاء الرمز؛ وهو الأسد: أعظم الحيوانات من حيث القوة والافتراس، ثم استعار له أوصاف الإنسان/الحاكم؛ وأثبتها للحيوان/الأسد؛ وبذلك تتأنسن الشخصية، عندما تتحول من كائن أعجم إلى إنسان ناطق.

وأخيراً تأتي فاعلية الرمز من خلال ما أضفاه الراوي على الأسد من فاعلية وحركية، ظهرت بعد ذلك في الأقوال والأفعال فهو: «مطاعٌ في ممالكه وولاياته وأقاليمه، مترشفٌ ثغورَ الامتثالِ بشفاهِ أمثلته ومراسيمه... وكان في خدمته دُبٌّ هو

(1) أحمد بن محمد بن عربشاه: فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء - مرجع سابق - ص 219.

وزيرُهُ، ومعتمدُهُ ومشيرُهُ، كافلُ أمورَ مملكتِه، ومدبرُ مصالحِ رعيتِهِ، والملكُ مفوضٌ أمورَ الرعية إليه، ومعتمدٌ لِما يعلمُ من كفايتِهِ عليه»[1].

وبهذا اكتملت الصورة ولم تقتصر على الدلالة الحرفية للرمز، بل أفضى تلوينها - بهذه الطريقة - إلى إنتاج دلالي آخر ينخلع عن الرمز/الحيوان، ليلتصق بالمرموز إليه/الإنسان. فصورة الأسد هنا ليست إلا صورة توازي - في رمزيتها ودلالتها - صورة الحاكم، وما الأسد - إن جاز التعبير - إلا ممثلٌ يلعب دوره. فله من مظاهر السلطة الآتي:

- أنه وافي الحشمة، عالي الهمة.
- أنه كبيرٌ بين الأمراء والحجّاب والوزراء والنوّاب.
- له مملكة وولايات وأقاليم وثغور.
- يُصدر الأوامر والمراسيم.

وهكذا تساهم هذه الدّوال الوصفية في تعيين الشخص المراد أو المرموز إليه. فالنعوت والأوصاف - السابقة - لا يعمد الراوي إلى إخفائها ربما لأن مع إخفائها يكون التباس للدلالة، وغموض للمعنى، وتشوش للفهم؛ ولهذا يلجأ إلى كشف وتعيين الحدود الفارقة بين: (الحقيقي والمتخيل؛ الواقع والخرافة؛ الإنسان والحيوان). فهذه القواسم المشتركة بين الرمز/الأسد، وبين المرموز إليه/الحاكم، تجعل الدلالة واضحة، والمرموز إليه معلوم، وقصد الراوي مفهوم.

فقد قام الراوي بتقاسم صورة إيجابية للحاكم، جمع فيها كثيراً من صفات الملوك وذوي السلطة حيث الهيبة والحاشية، إلى جانب منحه من السمات البشرية ما يُحدد ملامحه، ويُبرز قسماته، ويُظهر أحواله، ويطبع سلوكه بسلوك بني آدم؛ فإذا هو إنسانٌ تام - إذا جاز القول - وشخصية حقيقية مكتملة، لا يحجبها سوى قناعٍ شفاف، لم يواريها تماماً عن عين المتلقي، فكانت كالظاهر الباطن أو الباطن الظاهر. وعلى هذا النحو يمكن اعتبار الشخصية الرمزية "خديعة أدبية"(*) يستعملها الراوي ويكسبها قدراً كبيراً من الإيحائية الدالة على الإنسان.

---

(1) نفسه: ص 220.

(*) استعار الباحث هذا التعبير من حديث د. حسن بحراوي عن الشخصية في الرواية المغربية وانعكاسها الاجتماعي. ويمكن مراجعة: د. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)؛ - مرجع سابق - ص 213.

صار الأسد علامة على الحاكم ويشير إليه، إنه شخصية رمزية وعلامة سيميائية في السرد كله؛ حيث يأتي عرض شخصية الأسد الحيوانية في صورة إنسانية تمهيداً أو مدخلاً أولياً في بابين من أبواب الكتاب يشكلان حكايتين إطاريتين. ففي الباب الثامن (في حكم الأسد الزاهد وأمثال الجمل الشارد) أسقط الراوي الأوصاف التالية:

«أسدٌ عظيمُ الخِلْقة، جسيمُ الشفقة، جليلُ المكارم، سليلُ الأكارم، قد بلغ في الزهد الغاية، وفي الورعِ والعفةِ النهاية، مع حُسْنِ الأوصافِ والشمائل، وكرم الأعطافِ والفضائل، قد جمع بين الهيبةِ والشفقة، والصدقِ والصداقة، وسَوْرَةِ المُلْك وسيرةِ العدل، وسيمةِ الفصل، وشيمةِ الفضل. هيبتُه ممزوجةٌ بالرافة وعاطفته مدموجةٌ في الصولةِ والظرافة، قد عاهَدَ الرحمن، بالكفّ عن أذى الحيوان، وأنْ لا يريقَ دماً، ولا يتناول دسماً، ولا يرتكب محرَّماً، يتقوَّت بنبات القفار، ويقوم الليل ويصومُ النهار، يرعى في دولتهِ الذئب مع الغنم، وينام في كنفِ ضمانه وكفالة مأمنه الثعلبُ والأرنب...»[1].

إن هذه الأوصاف تؤكد على العلاقة الجدلية القائمة بين الرمز الخيالى وبين الشخصية الواقعية. فلا يعطى الراوى فرصة للشك كى يتمكن من نفس المتلقي، ثم يأتي فعل الراوى بالتصريح الواضح في ثنايا هذا الوصف: "قد بلغ في الزهد الغاية، وفي الورع والعفّة النهاية"؛ "يقوم الليل ويصوم النهار"؛ ليجسد أمام القارئ صورة الإنسان لا الأسد، يراعي فيها الواقع، ويركز في رسمها على أدق الصفات الخَلْقية والخُلُقية مما يضاعف من حيوية الشخصية الرمزية، كما يدفع إلى إثارة ذهن المتلقي مع سهولة الانتقال - بعد النفاذ من خلال الأوصاف الدالة - من الدال إلى المدلول.

(1) فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، ص 405 - 406.

النص السردي الجاحظي،
وحدود التأويل

محمد عبد البشير مسالتي[(1)]

مقدمة:

إنّ أي قارئ حصر اهتمامه لزمن طويل في قضايا النثر العربي القديم ليتساءل عن موقع هذا النثر من الأدب كلما قرأ حديث الدارسين المحدثين عن انفتاح النص وتعدد المعاني، وقابلية التأويل اللامتناهي وما إلى ذلك من العبارات والاستعارات التي تضع نصب عينها نصوصا محددة من الإبداع الحديث في مجال السرد بخاصة.

تتصدى هذه الدراسة لاستنطاق مجموعة من القراءات التي تشكلت حول النصوص السردية الجاحظية، والبحث بذلك ليس مقاربة في نصوص الجاحظ السردية بالدرجة الأولى، بقدر ما هو بحث في بعض أنماط التلقي التي دارت حول هذه النصوص؛ وذلك من أجل الكشف عن الدور الكبير الذي تمارسه القراءة والتلقي في" تصنيع النص" وتحديد قيمته ومعناه، كما نروم من وراء هذه الدراسة أن تتحقق من حقيقة مفادها أنّ القراءات والتلقيات لأي نص إنما هي محكومة بأفقها التاريخي، وسياقها الثقافي، فهي تتحرك وفق ما يتيحه لها أفقها وسياقها من"ممكنات"، وفي المقابل فإنها ترضخ تحت الإكراهات التي يمارسه عليها هذا الأفق وهذا السياق، وهو ما يجعل من دراسة أنماط التلقي وسيلة جيّدة ليس لاستكشاف نصوص الجاحظ السردية فحسب، بل لاكتشاف طبيعة الإكراهات التي يمارسها أفق الانتظار في توجيه القراءات، وأثر هذه القراءات في تصنيع النص المقروء وتشكيل دلالته.

---

(1) أستاذ مساعد – أ- قسم اللغة والأدب العربي. جامعة سطيف 2.

لا يخفي عنوان هذا الدراسة إذن نيّة الانتماء إلى هموم جمالية التلقي الحديثة، بل يكاد يحدد أحد مناحيها الأكثر شهرة وتميزا؛ سنحاول الاستفادة من المفهوم العام للقراءة ثم من تطبيقات الاتجاه النصي التأويلي، الذي صاغ فولفغانغ إيزر مبادئه العامة، مستثمرين المناسب من كل ذلك في مساءلة بعض الخطابات القرائية الدائرة حول النص السردي الجاحظي، بمعنى أنّ هذا البحث ينطلق من تصور محدّد للقراءة والتلقي، وهو تصور يستند/يتأسس على افتراضات ثلاثة أساسية، الأول هو أنّ النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه وقراءاته التي نتجت عنه. فتاريخ النص هو على وجه التحديد تاريخ تلقيه وتجسداته المتلاحقة عبر التاريخ. والثاني هو أن فحص تاريخ التلقي، والقراءات يفلت من مزاعم النزعة الفردية الذاتية، فأنماط التلقي ليست ذاتية تماما بل تنشأ من أفق جماعي عام، حيث جماعة من القراء يصدرون عن أفق تاريخي واحد، وتحركهم هواجس أيديولوجية متشابهة، كما أنهم يشتركون في مجموعة من الافتراضات، والغايات، والمصطلحات الفنية، واستراتيجيات القراءة، مما يسمح بالوصول إلى نتائج مشتركة، وتأويل متشابه.

والثالث هو أنّ فعل التلقي والقراءة لا يتحقق إلا من خلال التفاعل بين النص والقارئ اللاحق والقارئ السابق من جهة ثانية، وبين القرّاء المتعاصرين من جهة ثالثة.

من المعروف أنّ الإشكالية المحورية التي تطرح نظرية التلقي هي العلاقة بين النص والقارئ، فما شكل تلك العلاقة، وبتعبير آخر ما هي العلاقة بين الجاحظ ونصوصه السردية؟ وهل تعد مدونته مساوية حقيقيا لقصده العقلي؟ وإذا كان ذلك صحيحا فهل من الممكن أن يتمكن مقاربوه من النفاذ إلى عالمه العقلي من خلال تشريح أفكاره، وإذا أنكرنا التطابق بين قصد الجاحظ ونصوصه السردية، فهل هما أمران متمايزان منفصلان تماما؟ أم إن ثمة علاقة ما؟ وما هي طبيعة هذه العلاقة؟ وكيف نقيسها؟ومن ثمة ما هو نوع العلاقة بين نصوص الجاحظ وقارئيه؟ وما هي إمكانية الفهم الموضوعي لنصوص الجاحظ ونقصد بالفهم الموضوعي "الفهم العلمي الذي لا يختلف عليه"، أي فهم نصوص الجاحظ كما يفهمها الجاحظ أو كما يريد أن تفهم. وتتزايد المعضلة تعقيدا إذا تساءلنا عن علاقة ثلاثية (الجاحظ/ نصوصه/مقاربوه) بالواقع الذي تتم فيه عمليتا الإنتاج والقراءة. وتزداد حدة التعقيد إذا أدركنا الفارق الزمني بين نصوص الجاحظ وزمن قراءاتها.

من منظور نظرية التلقي يصعب إن لم يكن مستحيلا، الفصل بين حدود النص وحدود القارئ، أو بتعبير أحمد بوحسن «من الصعب التمييز بين ما يمكن أن يقرأ في النص وبين ما هو مقروء منه فعلا»[1] حيث إنّ العلاقة بين القطبين علاقة حوار وتداخل وتفاعل، وليس بالإمكان تصوّر تلك العلاقة إلا عن تلك الصورة؛ إذ لا يمكن الفصل بين فهمنا للنص وبين النص ذاته، و«بما أنّ النص والقارئ يندمجان في وضعية واحدة فإن الفصل بين الذات والموضوع لم يعد صالحا، ومن ثمة فإنّ المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به وإنما أصبح أثرا يعاش»[2]، وناتجا عن التفاعل بين النص والقارئ. فلو أنّ النصوص لا تحمل سوى المعنى المختبئ الذي يكشف عنه التأويل، لما تبقى «أمام القارئ الكثير ليفعله ولن يكون عليه حينئذ سوى قبول التأويل أو رفضه، الأخذ به أو تركه»[3] ولهذا ينبغي علينا من هذا المنظور أن نسلم بأن المعاني نتاج تفاعل نشط بين النص والقارئ وليست موضوعات مختبئة في النص.

1 - السرد وسؤال التأويل:

يجدر التذكير في البدء أنّ دلالة نصوص الجاحظ تفوق بكثير حدود نصوصه؛ بوصف نصوصه عالما من الدلالات التي تزداد توالدا واتساعا كلما ازداد الدّارس اقترابا منها، على أنّ كل إعادة إنتاج هي تأويل؛ ومن ثم، تصير إعادة الإنتاج هاته فهما[4]. والتأويل لا يتحقق إلا بالفهم العميق للنصوص، كما أنه يسعى إلى أن يصير هو نفسه أداة فهم النصوص التي تكون قيد الدراسة.

إذا كانت نصُوص الجاحظ تضع قارئيها أمام سبلٍ متعددة في القراءة فإنّهُ من الأكيد أن ليسَ لكلّ هذه القراءات الممكنة ذات الأهميّة. «ونحنُ نستطيعُ أنْ نقرأَ وقد

---

(1) أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب «نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1993، ، ص 23.

(2) فولفغانغ إيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع06 1993، ص 76..

(3) **WILFGANG ISER** INDETERMINACY AND THE READER S RESPONSE IN K.M NEWTON.TWENTIETH CENTURY LITERARY A READER LONDON MACMILAN 1989 PP226-227.

(4) H.G. Gadamer; Vérité et méthode, 2ème édition, Ed. Seuil, 1976, p12

وضعْنا كمسلمةٍ وجودَ معنى جوهريٍّ أو أصليٍّ تتعلّقُ به المعاني الأخرى أو تنبثق عنه كما تنجُمُ فروعُ الشجرةِ المختلفةِ عن أصلٍ واحدٍ أساسي. وهذه العلاقةُ التي يُنشئها القارئُ "العادي" تلقائياً مع النص يدافعُ عنها بعضُ النقّادِ اليوم ويجعلون منها أساسَ العمليةِ التأويليةِ.»[1]

ويُطلقُ هذا التّيارُ النقديُّ على أنصارِهِ اسمَ الهرمينوطيقيين. وهذه الكلمةُ الأخيرةُ من أصلٍ يوناني وتعني التعريف بالشيء والإبانة عنه ونقلَهُ وترجمتَهُ أو ترجمةَ معانيهِ... وهذا المذهبُ في تأويل النص الأدبي يعتمِدُ مبدأ التماسكِ والترابطِ. أي إنّه يوجبُ تأويلَ عناصرِ النصِّ المتفرّقةِ على ضوءِ الهيكل العام. وهو يرى «أنه مهما تباينت هذه القراءاتُ فيما بينها فإنه من الممكنِ دائماً أنْ نُرجِعَ العملَ الأدبيَّ إلى النّيةِ التي أنشأته وإلى أصلِهِ الأوّلِ أو جذرِهِ العميقِ الذي يضمنُ وحدةَ أجزائِهِ ووحدةَ معانيه المتفرّقة».[2]

وواجبُ الباحثِ حسب هذه المدرسة النقدية هو أن يتركَ سطحَ العمل الفنيِّ ليستكشفَ مركزَهُ الباطني الحيَّ. فعليه أن يرصدَ التفاصيلَ البينةَ على سطحِ النصِ والأفكار المنثورة الظاهرة ثم يجمعَ تلك التفاصيل وهذه الأفكار ويحاول أن ينظمها في مبدأ خلاّقٍ واحدٍ كان ولا ريب يقودُ قلمَ المبدع حين يكتب. وعلى الباحث بعدها أن يمضي إلى ميادين الملاحظة ليتحقق إن كان "الهيكل الداخلي" الذي كشف عنه يفسر كل أجزاء النص الأدبي، وبعد محاولتين أو ثلاث يستطيع الناقد أن يعرف إن كان قد بلغ قلب العمل الأدبي النابض واكتشف كوكب نظامه الشمسي وسيعرف عندها إن كان مبدأ تأويله قائماً في مركز دائرة النص أو في نقطة ما على محيطه.

إن النقد الهرمونوطيقي يسعى إذن إلى إنشاء قراءة تأويليّة مركزية وعقلانية تربط كل تفاصيل النصوص المعقّدة بخط معنوي توحيدي، وهذا المبدأ المُوحّد الذي يُنظّم القارئ بموجبه تأويله هو الموضوع الذي يسكن كل زوايا الكتاب وينكشف فيها.

وليس يسعنا أن ننكر أن الموضوع الذي يسكن كل زوايا الكتاب هو الكاتب نفسه وقد انتقل إلى داخل مؤلّفه وعاش في ثنايا كتابه. وبطبيعة الحال فإننا لا نقصد

---

(1) حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 90.

(2) المرجع نفسه ص ن

هنا شخص المؤلّف كما يظهر لنفسه وفي مرآة ذاته أو في عيون الآخرين محدوداً في الزمان والمكان مشغولاً بمتاعب الحياة اليومية. وإنما المقصودُ بالمؤلف ذاتُه العميقة الفاعلة وعقله الخلاّق وهو يُعمِلُ الفكر واعياً وقد التحم بنصه وبكل الأشياء التي اختار مواجهتها التحام الأرض بالجذر. ليس الجاحظ الذي يعنينا هو الرجل المريض بالنقرس والمصاب بالفالج أو الذي ترك حاميه ابن الزيات حين نكبه الخليفة المتوكل لأنه لا يريد أن يكون "ثاني اثنين إذ هما في التنور"! هذا هو أبو عثمان عمرو بن بحر من موالي كنانة. وأما الجاحظ فهو الفكر الوثّاب والذهن المتقد والناظم المُبدع الذي ينفث في كتابه قوة ذاكرته وفضولهِ الموسوعي ودقة ملاحظته وسلامة منطقه وقدرته على المحاجة والإقناع وتوليد الأفكار.

إنّ قراءة نصوص الجاحظ الأدبية تعني إذن أن ندرك حضور الجاحظ في داخلها.. إن الاعتقادَ بوجودِ معنى أصلي يكون مفتاحاً لقراءةِ النصِّ ليس والحق يُقال اعتقاداً يختصُّ به أنصارُ مذهبِ التأويلِ الهرمونوطيقي دونَ غيرهم ونحن نجدُ هذه الرؤية لمعنى يسكنُ النصَّ كحقيقتِهِ الأولى في علمِ الدلالات البنيوي. وإنَّ مفاهيمَ كمفهوم "البنية الدلالية العميقة" أو مفهومَ "جوهر المضمون"، والتي قَبَسَتها الألسنيةُ البنيويّةُ من الألسنية التوليديّة توحي كلُّها بوجود مضمونٍ يحجبُهُ الشكلُ. فيكونُ هدف القراءةِ إذ ذاك هو كشف الغطاء عنه...

وهذه الطريقةُ في النظرِ إلى النصِّ تفترضُ وجودَ مستوى سرديٍ ظاهرٍ يقابلُهُ مستوى قائمٌ في الأصل فكأنّه جذرٌ بنيويٌ عامٌ تنتظم فيه الإمكاناتُ السرديةُ في حالةِ كمون قبل أن تتجسّدَ وتظهر على سطح مستوياتٍ مختلفة.

إنّ قراءة الماضي تقتضي من القارئ الحديث الدخول في علاقة حوارية معه من أجل تحقيق ما أسماه غادامير وياوس بـ "التملك" أو "التخصيص" Appropriation، بمعنى أن نجعل النص منتميا إلى أفقنا التاريخي وسياقنا الثقافي دون اغتراب أو استلاب. وعملية التملك لا تتم إلا من خلال الحوار الذي يسعى للفهم والتطبيق معا، ففهم الماضي في تاريخه وفهم ما يقوله لنا، والاستفادة منه لحظتنا التاريخية، وبهذا يتحول السؤال المطروح على القارئ والمتلقي من "ماذا يقول النص؟" "إلى ماذا يقول النص لي؟ وماذا أقول له" على حد قول ياوس، لأنّ تلقي المؤلفات" عملية تملك أو تخصيص نشيطة تعدل قيمتها ومعناها عبر الأجيال إلى اللحظة الراهنة التي توجد فيها

وجها لوجه مع هذه المؤلفات في أفقنا الخاص، في موقع القرّاء/المؤرخين، ومن ثمّ فإنّ إعادة بناء العلاقات بين المؤلف ومتلقيه المتواليين تنطلق دائما من حاضرنا. نحن المتلقين.

2 - السرد الجاحظي وسؤال البلاغة:

في وقت مبكر من عصرنا الحديث بدأت بلاغة الجاحظ من جديد تشكل موضوعا للمناقشة وإبداء الرأي؛ كان النهج في البداية يسير على منوال الأحاديث القديمة التي لا تكاد تخرج عن وضع هذه البلاغة في موضعي الدفاع أو الهجوم. ولكن مع تقدم الزمن والتطورات التي حدثت في مناهج الدراسات الأدبية في الثقافة العربية (مناهج نفسية واجتماعية ولسانية أسلوبية وبنيوية وبلاغية..) وتحولت هذه البلاغة إلى موضوع نظر وتأمل في ضوء تعاقب سلسلة من الأسئلة التي أسهمت في الكشف عن أسرارها وتفسير سماتها والوقوف على معانيها المتجددة.

نحاول وفق هذا الطرح النظر في بعض الأحكام والتقييمات والقراءات التي تواصلت مع نصوص الجاحظ السردية، بحثا عن الأسئلة المثارة التي شغلت القراءات من قبيل: ما هي الآفاق التي تفاعلت في النقد الحديث مع النص السردي الجاحظي؟ وما هي السنن الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والثقافية التي تعاقبت على قراءته وتفسيره؟ وما هي الأنساق الثقافية الكبرى التي يكشف عنها سرده تاريخيا؟ وما هي المعاني والتأويلات التي انجلى عنها هذا السرد في سياق تطوره التاريخي؟ وما هي أنماط البلاغة التي انحلت عنها نصوص الجاحظ الأدبية؟

لم يتوقف النثر الجاحظي فيما يقول محمد مشبال «عن إثارة الأسئلة المتجددة بتجدد الآفاق وعلى الرغم من تباين استراتيجيات القراءة ومناهج التحليل ومعايير الحكم، فإننا نستطيع أن نستخلص من هذا التواصل التاريخي الطويل بين القراء ونثر الجاحظ جملة من السمات والمكونات التي شكلت نسيج بلاغة نثرية استطاعت أن تنافس بلاغة الشعر وأن تستأثر بنظر القراء الذين أسهموا بشكل من الأشكال في وصفها وضبط حدودها وتقري آلياتها وأصولها»[1]

---

(1) محمد مشبال: البلاغة والسرد - جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة عبد الملك السعدي، تطوان-المغرب، 2010، ص 101.

والحال هذه فقد سعت القراءات الحداثية للنص السردي الجاحظي إلى صياغة أسئلة لا تنطلق من إحساس بتفوق الآداب الحديثة؛ بمعنى أنها انطلقت من ضرورة اكتشاف أدب الجاحظ في ذاته بصرف النظر عن تطابقه مع الأدب الحديث. والقراءات الاستكشافية؛ هي نمط من القراءة أثارت أسئلة أسهمت في إغناء النص السردي الجاحظي بدمج أفقه النصي القديم بالآفاق الحديثة المتجددة، وهو الأمر الذي أتاح لهذا الأدب أن يكون معاصرا.

نقل الجاحظ الأدب فيما يقول شوقي ضيف من طور بلاغة الأسلوب إلى طور بلاغة الحياة[1]؛ لم يعد التعبير الأدبي مع الجاحظ مفتونا بالكلمة بقدر ما أصبح مأخوذا بتصوير الطبيعة والإنسان والمجتمع. وعلى الرغم من أن الباحث لا يقدم تفسيرا لهذا التحول البلاغي، إلا أننا نستطيع أن نفسره بتحول في أداة التعبير الأدبي من الشعر إلى النثر، وهو تحول استجاب لتطور المجتمع العربي وانتقاله من طور البداوة إلى طور الحضارة. فقد كان النثر بطبيعته أقرب من الشعر إلى تصوير حياة الناس وتجسيد طباعهم ونقد سلوكهم.

لقد شكل التمييز بين الشعر والنثر، والنظر إليهما في سياق تنافسهما أو صراعهما في الثقافة العربية القديمة، أفقا آخر من الآفاق التي صدر عنها النقاد والدارسون في قراءة نثر الجاحظ والكشف عن سماته ومكوناته. فقد أسهم هذا الأفق في إظهار بلاغة نثرية مغايرة لبلاغة الشعر.

يرى زكي نجيب محمود أن نثر الجاحظ شكّل نقطة تحول في الثقافة العربية؛ «إنه تحول من نظرة وجدانية إلى أخرى عقلية؛ فبعد أن كانت الثقافة العربية قبل الجاحظ تخاطب الأذن بالجرس والنغم، أصبحت بعد الجاحظ تخاطب العقل بالفكرة؛ إنه انتقال من البداوة واسترسالها مع الشاعر، إلى حياة المدنية وما يكتنفها من وعي العقل ويقظته فيلتفت إلى الدقائق واللطائف التي تميز الأشياء والأفكار بعضها من بعض»[2].

يشير هذا النص إلى جملة من الثنائيات التي تحدد بعض الفروق بين بلاغتي الشعر والنثر وتفسر أسباب وجودها؛ الوجدان في مقابل العقل، والجرس في مقابل

---

(1) ينظر: شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 161.

(2) زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، القاهرة، ط2، سنة 1978، ص 148.

الفكرة، واسترسال الشاعر في مقابل دقائق الأفكار، والبداوة في مقابل المدنية، وهي ثنائيات سيستثمرها بعض قراء الجاحظ فيما يقول محمد مشبال «في سياق تعريفهم للفروق بين بلاغة نثرية جديدة وبلاغة شعرية شكلت عمود الثقافة العربية قبل نشوء الحواضر وبروز تعدد الثقافات والأعراق واللغات»[1].

تتشاجر طروحات عبد الفتاح كيليطو وعبد الله الغذامي ومصطفى ناصف على أن نثر الجاحظ قام على أصول مناقضة لأصول الشعر العربي القديم، بل إنه أسّس بلاغته على نقض تقويض أسس بلاغة الشعر؛ إن هذا النثر الذي نشأ في مجال حضري جديد، حمل نموذجا ثقافيا مغايرا للنموذج الثقافي الشعري.

يذكر هؤلاء القرّاء أن قيم النموذج الشعري ومُثُله ودعائمه في الثقافة العربية القديمة تعرضت في نثر الجاحظ إلى السخرية والتعرية والتساؤل والتبخيس. فكتاب البخلاء -وفق قراءة كيليطو- لا ينبغي أن يقرأ بوصفه دعوة ضمنية إلى قيم السخاء فقط، بل ينبغي أن نقرأه أيضا باعتباره دعوة إلى البخل؛ فالجاحظ لم يكتف برسم صورة هزلية ساخرة للبخيل المنبوذ اجتماعيا، بل تجاوز ذلك إلى رسم صورة له باعتباره بطلا نال بتقشفه وقهره للشهوات مرتبة الصالحين[2]. فكتاب البخلاء من هذا المنظور يعدّ خطابا موجها ضد قيم العطاء والكرم التي مجدها الشعر الجاهلي، ولأجل ذلك ازدرى بخيل الجاحظ الشعر الجاهلي الذي يمجد الإسراف. يقول كيليطو إنّ «النموذج الذي يقترحه الشعر الجاهلي هو السيد، رئيس القبيلة الذي، علاوة على شجاعته في المعارك، يطعم عشيرته ويقوم بأعمال تؤدي إلى تحطيم المال كالعطاءات الخارقة والميسر ومجالس الشرب. هذا النموذج الجاهلي هو بالضبط ما يناضل البخلاء ضده ويسعون إلى تقويضه.»[3]

إنّ قراءة عبد الفتاح كليطو وفق هذا المنظور تعزو هذا الموقف إلى وعي البخيل بالتحولات الاجتماعية والحضارية التي طرأت على المجتمع العربي الذي انتقل من البادية إلى المدنية، ومن نظام العشيرة والنسب إلى نظام يقوم على مراكز حضارية كبرى

---

(1) محمد مشبال: البلاغة والسرد، ص 162.

(2) ينظر: عبد الفتاح كيليطو: الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، سنة 2007.

(3) المرجع نفسه ص 26

تتعايش فيها أجناس مختلفة وثقافات متباينة يصعب أن تجتمع حول قيم واحدة. في هذا النظام أصبح الفرد يعول على ذاته ومجهوده الشخصي، وليس أمامه إلا أن يكون غنيا حتى يضمن استمراره. على هذا النحو كان رفض البخيل للشعر رفضا للثقافة والقيم التي اقترنت به، «الجدير بالملاحظة أن بخلاء الجاحظ لا يقرضون الشعر، فهم يتعاطون النثر والنثر فقط. إن تبخيس الكرم يتماشى مع تبخيس الشعر، وإعلاء شأن البخل يرافقه إعلاء شأن النثر. وبما أن الشعر مرادف للكذب. فإن النثر مرادف للصدق. أي نثر؟ النثر المؤسس على العقل والاستدلال والمبني على الحجة والبرهان.»[1]

وفق هذا الطرح نجد أنّ الجاحظ يأخذ فهما طريفا؛ بحيث أفرد له الباحث كيليطو حيزا كبيرا في كتابه الموسوم بـ «الكتابة والتناسخ» الذي خصه لمفهوم «المؤلف» في الثقافة العربية الكلاسيكية؛ وينطلق فيه من تصور مفاده أن الثقافة العربية الكلاسيكية لا تقبل سرد المحاكاة حيث يختفي المؤلف لينسج المجال ويترك الكلام لكائنات خيالية. وينصرف في قراءته للجاحظ إلى ما يبدو خارج «النظرة» التي وجهت أغلب القراءات التي عنيت بالخطاب السردي الجاحظي، فهو يبحث في الهوامش، ولذلك يقف أول ما يقف عند البيتين الشعريين اللذين وصف فيهما أحد النظامين الجاحظ بقوله[2]:

لو يمسخ الخنزير مسخا ثانيا ما كان إلا دون قبح الجاحظ

رجل ينوب عن الجحيم بوجهه وهو القذى في كل طرف لاحظ

ومن ثّم يتوغل في تأويل صلة الجاحظ بواحد من فصيلة الخنازير، مما يقوده أيضا إلى الحديث عن «قبح الجاحظ» الذي هو «قبح الشيطان»، وفي هذا المقام يأتي على ذكر القصة الشهيرة لتلك المرأة التي أرادت أن تنحت صورة الشيطان على حليها، مما جعلها تأتي بالجاحظ بعد أن تعذر على الصائغ أن يجد نموذجا يقلده. كما عالج كليطو موضوعا آخر يتصل بالهامش دائما، ويتعلق بـ «الطرس الشفاف» أو «مسألة المادة» التي يكتب عليها، ويتصور – مع الجاحظ – أن الورق ينقص من قيمة النصوص الرفيعة، أما الجلد فيضفي قيمة على نصوص لو اعتبرت في ذاتها لما كانت

---

(1) المرجع السابق ص 26

(2) ينظر: عبدالفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ، ترجمة عبدالسلام بعبدالعالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985، ص 10.

لها قيمة كبرى. ويواصل صاحب «الأدب والغرابة» أنه أميل إلى الاعتقاد أن عيني الجاحظ جحظتا من شدة تأمله لعجائب المخلوقات وتحديقه في الحيوان، وليس من شدة قراءته كما عودتنا على ذلك القراءات النمطية.

وفي مقاربته لظاهرة الاستطراد/التناقض عند الجاحظ يحاول الباحث أن يعزوه إلى ملكته البلاغية وقدرته على التكيف مع مختلف المقامات الخطابية، ويرى أن موقف ابن قتيبة، - حيث اتهم الجاحظ بالتناقض -، انطلق من معيار اليقين والقيم الراسخة، بينما يفضي خطاب الجاحظ إلى «عدم اليقين وإلى نسبية القيم»[1]. ويمضي الباحث في تفسير هذه السمة البلاغية[*] التي يراها مدخلا ملائما لتحليل كتاب "البخلاء"، أشهر مؤلفات الجاحظ الذي يجمع بين مدح البخل وذمه، حيث يقول «إن عمل الشيء ونقيضه هو أوثق وسيلة لإخفاء الموقف الشخصي (إن كان موجودا) والتشكيك في شرعية كل موقف يريد أن يكون مطلقا أو متفوقا: بهذه الطريقة في العرض، كل المعتقدات تكتسب نفس الحقوق، كل شيء يصير قضية استدلال وإقناع خطابي. وأشد الأفكار عبثية، وأقلها قبولا يمكن، إذا كان الدفاع عنها جيدا، أن ينظر إليها بجدية، ولا تبدو منفرة إلا بسبب "العادة"، لأن المدافعين عنها لم يكونوا بالمهارة الكافية لدعمها بحجج متينة»[2].

من الجلي إذن أننا إزاء قراءة مغايرة. قراءة قائمة على التأويل الذي يفصح بدوره عن نوع من «التذاوت» (Intersubjectivite) على نحو ما تنص عليه الهرمينوطيقا الفينومينولوجية، ليس ثمة «مسافة» بين القارئ والمقروء أو سعي نحو إنتاج «وعي علمي مدقق» بالنص الجاحظي. ولعل هذا ما يعطي انطباعا بالقراءة التي هي في شكل «تأويلات شخصية، خاصة».

ومن المفيد هنا أن نصادح إنَّ التأويل لا يكشف أسرار النص فقط، بل انشغالات المؤول أيضا. إلا أن ما يهمنا هنا أكثر - وهي فكرة قد لا تغيب عن

---

(1) عبد الفتاح كليطو: لسان آدم، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، سنة 1995، ص 111.

(*) يوافق الباحث عبد الفتاح كليطو الباحث السندوبي طرحه وذلك حينما انبرى مدافعا على الجاحظ معلقا على قراءة ابن قتيبة.

(2) المرجع السابق، ص 110.

كيليطو نفسه- إن المحلل لا يؤول النص، بل النص هو الذي يؤول المحلل. والنص هنا كذلك قرين صيغة القراءة التي «نحيا بها»، وذلك عن طريق «الصور الحميمة» التي يثيرها في القارئ.[1] ومن هذه الناحية يتيح النص الجاحظي إمكانات كبيرة لهذا النوع من التأويل، بل إن كليطو رسم صورة للجاحظ جعلت بعض القراء الفرنسيين- كما يقول في مقدمة كتابه «أبو العلاء المعري» وبعض حواراته - يشككون في شخصية الجاحظ (هل فعلا عاش الجاحظ أم هو ابتكار كيليطو ونسيج خياله).

لم تقع نتائج قراءة عبد الله الغذامي[2] بعيدا عما أفضت إليه قراءة عبد الفتاح كليطو، يرى عبد الله الغذامي أنّ القيم الثقافية التي رسخها الشعر العربي القديم في نموذج الفحل بذكوريته وبادعائه اللفظي وبتناقض أفعاله مع أقواله، تعرضت في خطاب الجاحظ السردي إلى التقويض والتعرية والسخرية، وذلك من خلال تأويل الباحث لحكاية وردت في صلب "كتاب العصا" الذي دافع فيه الجاحظ عن العصا باعتبارها رمزا للثقافة والبلاغة العربيتين ولجملة من القيم التي تفانى الشعر العربي في تفخيمها. ويرى الباحث أن الحكاية تجسد في هذا الكتاب صورة هزلية للنموذج الثقافي الشعري أو بتعبير الباحث نفسه "الفحل النسقي/الشعري"، وذلك بوضعه في امتحان عسير ومواجهة صعبة يتحمل فيها تبعات تسلطه؛ فابن غنية غير النافع والمتسلط على الناس تعرض أفعاله وجهه للتشويه كما تتحول العصا إلى تفاريق؛ فتكسب أمه من هذا التشويه مالا وفيرا أصبحت به غنية وأصبح به الفتى نافعا نفع العصا، ولكن هل يستمر الوجه الممزق والعصا المهشمة في الاضطلاع بوظيفتيهما باعتبارهما أداتين للفحولة والبيان؟!

وعلى هذا النحو ارتابت قراءة عبد الله الغذامي في الوظيفة الأسلوبية التي أسندها الجاحظ إلى الاستطراد عندما يحددها في إمتاع القارئ ودفع الملل عن نفسه، لقد استبعد الباحث المعيار الأسلوبي الخالص في نظره إلى الاستطراد عند الجاحظ، مشيرا إلى أن هذه مجرد دعوى من الكاتب تخفي أغراضاً أخرى تتجاوز الإمتاع إلى الرفض والتعرية والسخرية والتقويض. إن علاقة الاستطراد بالمتن ينبغي النظر إليها في

---

(1) Vincent Jouve: La Leture, Hachette, Paris, 1993, p. 79.

(2) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (2000). ص 207-242.

سياق الأهمية التي يحظى بها الهامش في كتابات الجاحظ؛ فقد أولى نثره أهمية بالغة للمهمشين والمنسيين؛ فهل نستمر في القول إنهم مجرد مادة للتظرف والتندر، أم إنّ العلاقة بين الهامش والمتن، أو النص والاستطراد في نثر الجاحظ تتطلب قراءة أخرى وتفسيرا مختلفا؟

ففي تأويل/قراءة الباحث لحكاية استطرد إليها الجاحظ في سياق دفاعه عن العصا وإبراز مزاياها باعتبارها رمزا لقيم الفروسية والخطابة في الثقافة العربية، سعى إلى الكشف عن المقاصد الخفية لهذا النص الاستطرادي وتحديد طبيعة علاقته بالمتن الذي خرج عنه، حيث انتهى إلى أنها علاقة تناسخ؛ فالاستطراد هنا قام بنسخ دعوى المتن وتقويض أطروحته. لم يعد الاستطراد إذن مجرد لعبة تسلية كما أعلن الجاحظ للقارئ، بل «قيمة ثقافية معارضة تتوسل بالسخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها النسق المهيمن، فتقوضه عبر لعبة السخرية»[(1)]

إن أهمية الاستطرادات في نثر الجاحظ دفعت الباحث إلى التساؤل: «هل كان الجاحظ يستطرد خروجا عن المتن، أم أن المتن عنده كان وسيلة يتوسل بها كي يخرج إلى الهامش من تحت المتن، ومن ثم لا يكون المتن إلا قناعا يتوسل به لغرض أبعد من مجرد تسلية القارئ...؟»[(2)]

على هذا النحو تدعو قراءة الغذامي إلى ضرورة استجلاء وظائف أبعد خفاء للاستطراد في نثر الجاحظ، على نحو الوظيفة التي استجلاها من حكاية "غنية" التي وردت في سياق حديث الجاحظ عن "تفاريق العصا"؛ حيث بين الباحث أن النص الاستطرادي نقل العصا من صورتها المتماسكة الدالة على المجد البلاغي، إلى صورة مهمشة دالة على أغراض عملية غير الدلالة الرمزية باعتبارها قيمة بلاغية وخطابية.[(3)]

والحال هذه فإن الاستطراد الجاحظي في تصور الباحث يقع في قلب العلاقة التي تصل ما بين المتن الذي جرى تشكله وفرزه والهامش الذي لابد من أن يتشكل ويجري فرزه أيضا. ولهذا فان الاستطراد يعكس الخروج على المتن، مثلما يعكس نهج المخاتلة والمراوغة من أجل التحايل على الخطاب الرسمي. وكما أنه قيمة ثقافية معارضة تتوسل

---

(1) المرجع السابق، ص 226.
(2) المرجع نفسه، ص 234.
(3) ينظر: المرجع السابق، ص 235.

بالسخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن، وتحتل السخرية واجهة الخطاب وكأنها هي غايته وجوهره. وهنا يجري تهشيم الجذر الذي يقوم عليه المتن.[1] وفي ضوء هذا الاستطراد يركز الغذامي أيضا على «الاهتمام الخاص» للجاحظ بالمهمش والمنسي حيث اهتمامه بالسودان والبرصان والنساء والجواري... وحيث استضافته للأعراب والشعبيين والصعاليك والظرفاء ووضعهم بجانب البلغاء والوجهاء من أجل أن يتكلموا بلغتهم وحكاياتهم وهواجسهم...

هكذا تكون الغلبة للحكاية على البلاغة وللهامش على المتن، ولا يتحقق ذلك إلا بالاستطراد الممتع المقابل للمتن الممل.[2]

وجامع القول فقد تحدث الباحث عبد الله الغذامي عن النسق المخاتل بالخروج على المتن متناولاً الحالة الثقافية في العصر العباسي مطبقا النسق المضمر على النص القصصي الجاحظي وردت "بين المتن والهامش، بين الثقافة المؤسساتية المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة[3]".

لقد أكدت قراءة الغذامي لهذه الحكاية أن الجاحظ أراد بالخطاب السردي الانتصار لثقافة الهامش وللمنطقي والإنساني على حساب ثقافة الخطابة والشعر ونموذجهما الفحل النسقي؛ «وهذا يعني أن الحكاية حبكت لتقدم رموز الفحولة في صورة هزلية لتسخر من هذه الرموز عبر غطاء السرد والحكي.. وهذا يبين لنا الفارق النوعي بين الخطاب الشعري والخطاب السردي، حيث تجري في السرد تعرية للنموذج الفحولي وعرضه بصورة ساخرة وهزلية مع كشف عيوبه وإبرازها على نقيض التأسيس الشعري والغارق في تسقيته.»[4]

قد لا تكون جميع استطرادات الجاحظ حاملة لهذه الوظيفة الساخرة، ولكنها بكل تأكيد ليست مجرد انحرافات عن النص الأساس؛ فقد أثبتت قراءة الغذامي أن الاستطراد في نثر الجاحظ قد يكون أصلا ليس المتن سوى فرع عنه، ورغم أهمية قراءة الغذامي فإنها تظل موغلة في «التأويل المفرط» (Surintepretation)، إضافة إلى أنها

---

(1) ينظر: المرجع نفسه ص 225-226.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 224
(3) ينظر: المرجع نفسه ص 84
(4) المرجع السابق، ص 214.

لم تلامس موضوع «المثقف» وأداءه في الخطاب النثري الجاحظي بحكم عدم تركيزها على «النسق السياسي» الذي هو جزء من «النسق الثقافي» العام الذي وجه المرحلة التي عاش فيها الجاحظ.

وتتماثل مع هاتين القراءتين قراءة مصطفى ناصف التي دعا فيها إلى ضرورة النظر إلى نثر الجاحظ من منظور التفاوت بين الشعر والنثر وتنافسهما الحاد[1]؛ فنثر الجاحظ لا يمكن فهمه وتقديره خارج الصراع الذي خاضه مع الشعر والقيم التي مثلها؛ فقد توخى هذا النثر ما أسماه الباحث بـ «تشويه الثقافة الأولى وإخفائها وقلبها»،[2] بحثا عن ثقافة جديدة وبلاغة مغايرة، ويذكر ناصف أنّ الانتقال من ثقافة الشعر إلى ثقافة النثر كان أمرا شاقا، لأنّ الأمر ينطوي على خلق مكونات ثقافية لم يألفها المتلقي العربي الذي شكل الشعر وعيه الجمالي ومعايير تلقيه الأدبي.

والحال هذه فقد انتهج مصطفى ناصف الرمزية في قراءته للنص الجاحظي، ومن ثم أخذت النصوص النثرية الجاحظية أبعادا دلالية ومعنوية أخرى، حيث انصهر النص النثري الجاحظي مع ناصف في بؤرة التفاعل الثقافي، وتحول الجاحظ/الناثر التراثي إلى ناقد اجتماعي، وسيلته الكلمة وأداته الأسلوب الساحر، فكتاب الحيوان بحسب الباحث ما هو إلاّ كتاب في الحساسية اللغوية والثقافية الجديدة، أسسه الجاحظ من منطق رمزي بحت، وبهذا طغت على هذا النص الوظيفة الرمزية التي تمارس إشعاعا لا متناهيا على دلالات النص ومعانيه، وأصبح بهذا كتاب الحيوان نصا مشفرا شاركت في تفعيل معانيه وإخصاب دلالاته تلك الثقافات المختلفة التي عاشت مع الثقافة الإسلامية كالفارسية والهندية وغيرها، هذا التفاعل أدى إلى اختزال تلك الثقافات في إطار موقف ساخر هازئ، لكنه يحمل بين أعطافه مخاوف كاتب حذق يعي خطورة اختلاط الأمة العربية بغيرها من الأمم، لذلك جاء نثره في تقدير ناصف خادما لمقولة الجدل مؤسسا لفكرة المصالحة، وهذا يتضح من خلال محاولة الجاحظ في كسب اهتمام قرائه وجعلهم يشاركونه مواقفه وأفكاره من خلال تلك الحكايات الطريفة التي يلقيها بين ثنايا هذا الكتاب وهذه الحكايات ما هي إلا مواقف مشفرة يهدف الجاحظ من خلالها إلى تعرية واقع المجتمع العباسي المتأزم.

---

(1) ينظر: مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، ص 114-115.

(2) المرجع نفسه، ص 86.

لقد كان الانتقال يعني إنكار فكرتي النموذج والبطولة، وقبول العيوب والنقائص، والجمع بين الفضائل والرذائل في سياق واحد، أو بين الجد والهزل والعلم والظرف والفائدة والتسلية، والبعد عن التسلط والحمية والحذق، بحثا عن التعاطف والنزهة، والعطف على النقص والاستغناء عن الأكمل، والخروج من التعظيم اللائق بالشعر إلى ميدان الملاحظة[1] «الكتابة عند الجاحظ في خدمة الإنسان العادي والملاحظ الأليفة العملية والاستقصاء.. الشعر ينظر إلى الأشياء بمعزل عن التاريخ، ولذلك تكتسب قداسة أو مهابة على خلاف الكتابة تعطي للتاريخ والتطور مكانا، أدرك الجاحظ أن ثقافة الشعر يجب ألا تطغى، وأن من واجب الكتابة أن تهتم بالسياق الطبيعي الذي يخلو إلى حد بعيد من فكرة الإعجاز الغامض في الفكر والتعبير.»[2]

إن التحول من بلاغة الشعر وقيمها الثقافية إلى بلاغة النثر بقيمها الجديدة عند الجاحظ، يعني التحول من فتنة الكلمة وقوتها الإقناعية إلى أسلوب السرد القائم على جملة من المكونات المناقضة لأسلوبي الخطابة والشعر. وبذلك كان الجاحظ مؤسسا لبلاغة النثر في الأدب العربي؛ بلاغة صارعت الشعر وثقافته، مستجيبة للتحولات الحضارية والثقافية التي حدثت في عصره.

وفي قراءة تأويلية أخرى نجد الباحث محمد العمري في كتابه الموسوم بـ "البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول"(*) بوصفه بحثا في المنطقة البينية التي يتقاطع فيها التخييلي والتداولي، (البعد التخييلي الأدبي والبعد الحجاجي المنطقي) نجده يتساءل: ما هي البلاغة؟ أين توجد البلاغة؟ هل هناك بلاغة واحدة أم بلاغات متعددة؟ وإذا كانت هناك بلاغات متعددة، هل هناك مشروعية لقيام بلاغة عامة تنسق هذه البلاغات الخاصة وتتحدث باسمها في نادي العلوم المحيطة بها؟ وقد كان حضور الجاحظ ضمن هذه الأسئلة في الفصل التطبيقي من خلال اشتغال الباحث على نموذج السخرية عند الجاحظ.

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 56-89.
(2) المرجع نفسه، ص 73-74.
(*) حاول الباحث من خلال هذه المقاربة الكشف عن تداخل المكونات البلاغية (التخييلية والحجاجية) في بنيتها. "كما سعى إلى ترميم بعض الجوانب التي تأخر فيها التنظير البلاغي العربي عن الإنتاج النصي، ويتجلى هذا بشكل قوي في محاولة تقديم نموذج لبلاغة السخرية الأدبية، مع تطبيق على أشهر نص في تاريخ السخرية العربية، أي كتاب البخلاء للجاحظ.

وقد بين الباحث كيف تتدخل النهضات العلمية في الحوار اللساني والمنطقي خاصة من أجل هيمنة بلاغات جزئية تدعي التعميم، مما دعاه جيرار جنيت البلاغات المعممة: بلاغة الشعر وبلاغة الحجاج. وهي في نظر الباحث بلاغات فرعية تفتقر إلى ما تقدمه لها البلاغة العامة. والحال هذه فقد وضح الباحث/العمري أنه بداخل هذه البلاغات الفرعية تقوم بلاغات جزئية ملتبسة بين التخييل والإقناع. وقد ضرب مثالا للبلاغات الجزئية هذه ببلاغة السخرية وبلاغة السيرة الذاتية. وهذا هو موضوع الفصل الثاني الذي ضمنه مبحثين تناول في المبحث الأول بلاغة السخرية الأدبية التي تقع بشكل ملتبس بين التخييل والإقناع. وقد وقف الباحث في البداية عند إشكالية تعريف السخرية، موضحا عدم استقرار المفهوم وغموضه واضطرابه.

ويبين الباحث/العمري أن البلاغيين المحدثين قد تجاوزوا هذا الاضطراب بفتح الموضوع أقصى ما تسمح به بنيته ليستوعب أوسع مجال انطلاقا من أنساق بلاغية ذات قدرة تفسيرية. وقد جرى ذلك في حوار مع معطيين: المتن النصي والآلية الحوارية والمتن النصي الساخر شاسع في اللغة وخارج اللغة، فالسخرية قد تكون باللغة أو بالرسم أو بالحركات الجسدية في المسرح والسينما أو بالموسيقى والغناء. أما البعد الحواري للسخرية فيما يقول العمري فهو يعني هذا الجانب التقويمي المشفوع بحالة وجدانية متميزة: ضحك الاستخفاف أو غصته. وقد استفاد هذا البعد من رصيد فلسفي ضارب في القدم يحال فيه على السخرية السقراطية.

وبالنظر إلى الدراسات الحديثة، فقد استبطن الباحث وبيّن أنّ الخطاب الساخر يتكون من مكونين أساسين: مكون انفعالي أو تأثيري أو مقصدي، ويتجلى في الاستخفاف المشتمل على الضحك أو الاستهجان أو الإحساس بالمفارقة، ومكون بنائي أو لساني أو بلاغي، وهو يتجسد من خلال المفارقة الدلالية وما يترتب عنها من غموض والتباس. ويرى الباحث أنه من المستحيل الحديث عن كلّ مكون على حدة، لأنّ القيمة التأثيرية للسخرية، كما تقول كيربرا أوركشيوني، واحدة من خصوصياتها الشكلية، فالتقابل الدلالي إنما يتم داخل الضرورات القيمية التي يفرضها العنصر التأثيري. ويركز الباحث من خلال خطاطة توضيحية على إبراز المركز الذي يتقاطع فيه المكونان الأساسان للسخرية: المكون الدلالي والمكون التأثيري. وتحديد هذا المركز جدير، في نظر الباحث، برفع اللبس الذي يغلف مجموعة من المفاهيم التي

..ية في اتصال وانفصال مع السخرية الأدبية الرفيعة، ومنها: الفكاهة والتهريج والخلاعة...

إن موضوع السخرية بحسب الباحث يتنازعه اللساني التداولي والفيلسوف، ويمكن للبلاغي أن يستفيد من هذا التنازع، وأن يحدد وصفته الخاصة انطلاقا من العناصر المتفاعلة في إنتاج الخطاب الساخر. فالعلاقة بين الساخر والهدف وكفاءة المتلقي الواقعي أو المفترض تلعب دورا أساسا في تحديد القدر الذي تأخذه السخرية من هذا المكون أو ذاك. ويمكن النظر إلى هذا التفاعل من عدة زوايا: بالنظر إلى حال المخاطب؛ أي قدرته على تفكيك الرموز والنفاذ إلى الغرض، وبالنظر إلى حال الساخر، أي مستواه الثقافي وقدرته على بناء السخرية، وبالنظر إلى الظروف المحيطة بالخطاب، والعلاقة بين الساخر والهدف.

ويبين الباحث أن الدارسين المحدثين في مجال البلاغة واللسانيات التداولية قد تمسكوا بالطبيعة الأدبية والجدالية للسخرية محاولين استبعاد المفهوم الفلسفي والميتافيزيقي. وانطلاقا من اختلاف البلاغيين في التركيز على هذا المكون أو ذاك من مكونات الخطاب الساخر، قدم الدارسون المحدثون اقتراحات مختلفة لتفسير اشتغال السخرية الأدبية. ويميز الباحث بين ثلاثة اتجاهات كبرى:

1- اتجاه يقول إن السخرية مفارقة، وهو اتجاه ينعت بالتقليدية، لأنه يعتمد التعريف القديم للسخرية بأنها قول ضد المراد لغرض الهزء، جاعلا التضاد أصلا والهزء فصلا. فالسخرية هنا مفارقة ذات صبغة وجدانية. ويميز الباحث داخل هذا الاتجاه بين منحيين: الأول لساني خالص، والثاني نفسي ظاهراتي.

2- اتجاه يقول إن السخرية استرجاع، وهو اتجاه نجح في تفسير عدد كبير من الأمثلة التي استعصت على نظرية المجاز (القائمة على المفارقة الدلالية)، وكشف الجانب الحواري في السخرية وجعله في المقدمة فأظهر حيويتها.

3- اتجاه يقول إنّ السخرية مفارقة استرجاعية/إحالية، وهو اتجاه تداولي لساني يدمج المفارقة والاسترجاع في صياغة عامة ترصد القيم الحجاجية في الخطاب الساخر وتجعلها ميزة للمفارقة الساخرة.

وبعد أن تحدث الباحث عن السخرية في البلاغة العربية وفي نقد الشعر العربي، ينتقل إلى التطبيق والاشتغال على السخرية الجاحظية بقصد استكشاف آلياتها ورؤيتها. فيوضح أنها سخرية تقوم على ثلاث آليات متداخلة متفاعلة:

1- الالتباس آلية تقوم عليها السخرية الأدبية في كتاب البخلاء، فبخلاء الجاحظ ليسوا فقراء ولا هم قليلو المعرفة، بل هم في مستوى عال من المعرفة والقدرة الحجاجية، فكيف يكون هذا الإنسان بخيلا وهو ذو معرفة واسعة ومصادره في الاحتجاج متنوعة؟

2- الذهول وهو أحد المبادئ الكبرى في تفسير السخرية، وأحد أهم تقنيات جلب الضحك، وقد عبر عنه أحيانا بالغفلة. ويعني الذهول أن المسخور منه شخص يقع في ذهول عن المقام فيخفق في توجيه الحجة لا في استجلابها.

3- التوريط ويعني أنّ الخطاب الساخر غير الخطاب الإخباري الذي يحرص على مطابقة الخطاب للواقعة حتى لا يتهم بالكذب والمبالغة، وغير الخطاب الوعظي الذي يتصدى للعيوب ويسعى إلى تقويم الاعوجاج. فالخطاب الساخر يسعف الاعوجاج ويصفق له ويمدّه بالوسائل التي تجعله أكثر اعوجاجا، حتى يكشف نفسه بنفسه. هذا عن آليات السخرية الجاحظية، أما عن رؤيتها، فإنّ الباحث يوضح أنّ الجاحظ كان يسخر من مجموع أسئلة زائفة في عصره، تحركها الشعوبية أو البداوة أو السياسة. ويسجل الباحث أنه قد نجح في السمو بموضوعات وأسئلة النزاع في اتجاه التعميم والموضوعية العلمية، وفي اتجاه تحويل قضايا الصراع الاجتماعي والفكري والسياسي في عصره إلى قضايا أدبية تثير الخيال العام وتحقق المتعة الفنية، وهذا ما ضمن لسخرية الجاحظ الخلود والكونية[1] لقد حاول الجاحظ حسب تفكيك العمري، في إطار رؤية فلسفية وسطية، التنبيه إلى تشعب الحقيقة وإمكانية النظر من زوايا مختلفة ردا على اتجاهات كانت متصادمة يدعي كل طرف منها احتكار الحقيقة. فالمسألة سياسية في

---

(1) ينظر: **محمد العمري**: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار إفريقيا الشرق، 2005، ص 31

الأساس، ثم أخذت أبعادا فكرية، ومارسها الجاحظ كرياضة فكرية وفنية هادفة من خلال مصادمة القيم والأفكار في صور عدة[1].

إنّ النص نسيج من العلاقات المتفتحة التي توجد، دائما، في حاجة إلى إعادة بنيها، والكشف عن بنياتها. لكنّه ليس مجالا لكلّ أنواع القراءات ولكلّ التأويلات، الأمر الذي يدفعنا إلى اعتبار الاستراتيجية النصية جهازا يجب تحديده ومعرفة حدوده. ومن ثمّ، وجبت الإشارة إلى أنّ للتأويل حدودا يجب مراعاتها. لأنه حين يتحول التأويل إلى آلة لجعل النص يقول ما ليس له علاقة به وبالأخص ما يتعلق بالنصوص السردية التراثية، فإنه سيدفع بالمعرفة إلى الوراء، وسيؤدي ذلك إلى تقديس الماضي من جديد، في حين أن العملية التأويلية تتأسس على العلاقة التي يقيمها الدارس المعاصر مع النصوص.

وإجمالا فقد كشفت هذه القراءات عن غنى سرد الجاحظ، الذي غدا، بفضل صيغة الأسئلة المتجددة التي صاغها المؤولون/القراء، أدبا حيا ومتجددا. تجاوز بشكل كبير مفهوم الدلالة الوحيدة التي كانت القراءات القديمة تشده إليها. ودلّ على أنه أدب مستجيب لمختلف المنظورات والرهانات التأويلية الممكنة. وهذه صفة أصيلة في الأدب الحي، تُمكِّنُ سرد الجاحظ من القدرة على الاستمرار في الحياة، وتعطيه المناعة الكافية لمواجهة خطر التجاوز والنسيان الذي أعدم عديدا من النصوص مع توالي العصور والأزمان.

إنّ تأمّل أنماط التلقي هذه وهي تتعاقب على قراءة النصوص الجاحظية السردية في تاريخ نقدنا الحديث منذ عصر الإحياء إلى اللحظة الراهنة، ليؤكد أنّ التلقي فعل لا يقف عند حد معيّن؛ فما دامت نصوص الجاحظ قد انفلتت منه ومن سياقها فإنها والحال كذلك قد انفلتت أيضا من متلقيها الأصليين، وهكذا وهبت نصوص الجاحظ نفسها قراءة جددا باستمرار ذلك أنّ أنماط التلقي وآفاقه ليست بأكثر ثباتا من النص، فكما أنّ الأفق يتغيّر، وأنماط التلقي لا تستقرّ، فإن النص بالتبعية لن يكون كينونة تامة ثابتة. إن التلقي حدث يبدأ مع انبثاق النص المقروء، ويستمرّ معه متكيفا في كلّ مرة مع الأفق الذي يظلّ يتحرّك دونما توقف أو استقرار.

---

(1) ينظر: محمد العمري: **الموازنات الصوتية، في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، افريقيا الشرق، 2001، دط، ص 138.**

وأخيرا فإني أعد هذا البحث مقدمة أولية لمشروع نقدي أكبر، يتطلب تضافر الجهود لتتأتى له القدرة على استيعاب تاريخ تلقي النصوص العربية المؤسسة، وما تنطوي عليه من آفاق انتظار، وأنماط تلق دامت ردحا طويلا من الزمن في مقاربات النقد العربي الحديث؛ وذلك لتتاح لنا في يوم من الأيام، فرصة الحديث عن "تاريخ تلقي النصوص السردية العربية" واتجاهاته ومساراته، وعن غنى جمالية التلقي العربي الحديث. ونتصور أن تأسيس تاريخ تلقي نصوص عالم بعينه - على حدة - هو الخطوة المنهجية الأولى لتأسيس "تاريخ التلقي" العام لمجمل أعمال جهابذة العربية في ثقافة من الثقافات.

النسق الثقافي
و أنماط تلقي المقامات

عبدالقادر نويوة[1]

مقدمة:

لقد شغلت قضية الدراسات التراثية حيزا لا يستهان به في مجال الدراسات النقدية العربية المعاصرة، وعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر بين الباحثين، وتباين طرق البحث والمناقشة بخصوص هذه المسألة، إلا أنّ مجرد الاهتمام بهذه القضية ينم عن الوعي بحقيقة هذا التراث، ليس بوصفه بحثا في ماضي الثقافة العربية فحسب، بل لكونه متصلا بالوضع الراهن، لأجل استجلاء رؤى مستقبلية واعدة. ومع تطور آليات مناهج النقد المعاصر، فقد كان للدراسات السردية العربية حظها من الاهتمام والتبجيل، على عكس مواقف النقد العربي القديم، الذي كان يؤسس معاييره النقدية على جنس الشعر دون غيره من أشكال النثر الفني.

ويعد عبد الفتاح كيليطو من الباحثين المتميزين، على الساحة النقدية العربية المعاصرة، حيث وجه مسار مشروعه النقدي إلى قراءة التراث السردي العربي القديم، من خلال مجموع الكتب والدراسات التي قدمها في هذا المجال. والتي تمتاز بنوعية الطرح المتجدد في ميدان التفكير الأدبي بصفة عامة، وما تعلق منه بالنقد على وجه الخصوص، لما تتسم به من جدية طرح السؤال النقدي، والتفتح على مجالات النقد المعاصر، بعيدا عن تعقيداته الاصطلاحية تنظيرا وتطبيقا. فجاءت إشكاليات بحوثه منصبة حول مخاتلة ذخائر الأدب العربي القديم والحديث، مستفيدا في الوقت ذاته مما

---

(1) أستاذ بجامعة برج بوعريريج الجزائر.

وصل إليه الدرس النقدي المعاصر من تقنيات منهجية وآليات إجرائية.

وفي إطار اشتغاله بالتراث السردي العربي، ركز على أهم أنماطه الحكائية، ممثلة أساسا في فن المقامة، والذي خصص له مصنفين من أبحاثه، أولهما كتاب: (المقامات)، الذي هو في الأصل يشكل أطروحة الدكتوراه التي تقدم بها في إطار بحثه الأكاديمي، والثاني هو كتاب: (الغائب)، والذي ضمّنه تحليلا للمقامة الكوفية للحريري، وقرأها قراءة نقدية متميزة، من العنوان إلى النهاية. هذا بالإضافة إلى اهتمامه بالأشكال والأنواع السردية المختلفة، في مضامين كتبه الأخرى، كاهتمامه بقراءة كتاب (الليالي) و(كليلة ودمنة) وغيرها.. وهذا التنويع في دراسة أنماط السرد العربي القديم بشتى أنواعه وأجناسه، يأتي انطلاقا من فكرة إيمانه، أنها جميعا محكومة في إطار نسق ثقافي موحد، ودعوة منه إلى افتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية.

وفي هذا المقال، والذي خصصته لقراءة عبد الفتاح كيليطو للموروث السردي العربي، سنحاول التعرف على تقنيات القراءة المعتمدة من الباحث في مقاربته لنصوص السرد العربي، لاستجلاء المنهج الذي يعتمده، وهذا ما سيتجلى لنا من خلال تتبع قراءة الباحث لفن المقامات، ومن خلال شبكة الأسئلة المنفتحة، التي صاغها الباحث، لأجل إعادة قراءة التراث السردي العربي، والكشف عن خفاياه وأسراره الإبداعية.

1 - الفضاء الدلالي للمقامة:

ينطلق عبد الفتاح كيليطو في افتتاحية كتابه: (المقامات)، من محاولة تحديده لمصطلح كلمة (مقامة)، وإعطائها تصنيفا نوعيا، يختلف عن مجمل أنماط السرد الأخرى، فهي حسب رأيه ليست "حكاية خرافية. فليس للحكاية الخرافية مؤلف، ومن العبث محاولة الوصول إلى نسختها الأصلية، وما يمكن هو مساءلة الراوي الحالي الذي استقاها من رواة تضيع لائحة أسمائهم في ماض يتزايد بعدا. وعلى العكس، فقد رأت المقامة النور في لحظة محددة، ولها مؤلف، ولهذا المؤلف سيرة يمكن الرجوع إليها"(1). لكن وفي المقام نفسه، فإنه يرى بعد الحكم عن المقامة بوصفها نوعا أدبيا،

(1) عبد الفتاح كيليطو: المقامات - السرد والأنساق الثقافية - ص 05.

له سماته الثابتة والمميزة. فمن خلال قراءته لمجموع مظاهرها، رأى أنه يستلزم في هذا السياق البحث عن السمات الثابتة في بناء النص المقامي، مع دعوته إلى عدم التسرع والتحمس لسمة من السمات، والجزم بأنها الأصل المكون لبنائها النصي، وبذلك تميزها النوعي.

ومن أجل تقديم وجهة نظره بخصوص هذه المسألة، فقد عمد كيليطو إلى التأكيد على أنّ "المظاهر المتعددة للمقامة تجعل الترابط ممكنا، بل ضروريا، شرط ألا ننسى أننا في كل مرة لا نتعامل إلا مع مظهر واحد. ليس من المنهج الجيد أن يغشي على بصرنا واحد من الانعكاسات، فنضخمه ونعلن أنه أصل المقامة"[1]. وقد قدم في هذا السياق المظاهر الثلاثة للمقامة كما حددها كل من الثعالبي والحصري، والمشكلة حسب تحديدهم من: الأسلوب الرفيع الأنيق، موضوعة الكدية، نسبة الخطاب. لكن ولا واحد من هذه المظاهر الثلاثة، إذا نظر إليها منفردة، ترقى لأن تكون خاصة بفن المقامة وحدها، دون غيرها من أشكال السرد الأخرى، أو حتى غير السردية منها. فخاصية الأسلوب مشتركة بين المقامة وبين أشكال النثر الفني الأخرى كفن الرسالة، أما موضوعة الكدية، فهي أيضا حاضرة عند الجاحظ وابن دريد. ونسبة الخطاب إلى الشخصيات المتخيلة، هي جامع مشترك بين جل أشكال الحكي التخييلي، كما هو الحال في كتاب (الليالي) و(كليلة ودمنة).

من هذا المنظور جاء تأكيد كيليطو على مظهر رابع، ينم عن انشغال الباحث بتدقيق المفاهيم والحدود، لتدعيم أبحاث التأصيل الثقافي، وفق رؤية معرفية ونقدية، تستعير مفهوم الحفر المعرفي لميشيل فوكو، والذي يتحدد غرضه - أي الحفر المعرفي - في "اكتشاف (الأنساق الأساسية في ثقافة ما) من حيث تحدد وتحكم اللغة وفضاءاتها الإدراكية ومجالاتها التبادلية وتقنياتها وقيمها وتراتب ممارساتها"[2]. فجوهر البحث عند كيليطو يكمن في تتبع مصادره، وبحث العناصر المكونة للمفهوم؛ وهذا الحفر المعرفي النقدي يعتبره كيليطو "عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها"[3].

---

(1) المصدر نفسه، ص 97.

(2) السيد ولد أباه: التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص 103.

(3) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 07.

إن المظهر الرابع الذي أكد عليه كيليطو، هو المتعلق أساسا بالبنية السردية والوظائفية الخاصة، أي ثبات الشكل السردي للمقامة، بحيث إن استجلاء هذا المظهر غير عصي على أي قارئ، فهو ظاهر في تشكل النص المقامي إذ "تكفي قراءة المقامات الأولى لإدراك أن الأفعال السردية تتبع في كل واحدة منها، تسلسلا ثابتا، ويوجه قراءة المقامات الأخرى توقع، يخيب أحيانا، بعودة هذا التسلسل ذاته"[1].

وبعد هذا العرض لتحديدات دلالة المقامة، خلص كيليطو إلى أن للمقامة مظهرها المميز، والذي لا يتراءى لنا في النصوص الأخرى، وهو بنيتها السردية الثابتة، وهي حسب رأيه الأساس في تصنيف المقامة بكونها مقامة، وما البحث عن سوابق المقامة أو مثيلاتها في النصوص السابقة لها أو اللاحقة بعدها، فما هي – حسب تعبير كيليطو – إلا محاولة للمقارنة، ونحن معها "مجبرون على الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة، تكون البنية السردية هي الأشد استعصاء على الترابطات، وأنها، في النهاية، تشكل الخصيصة الذاتية للمقامة"[2]. وهذا ما دفع به أيضا إلى النظر في المقامة كشكل لا كنوع، شأنها في ذلك شأن القصيدة، وذلك لانفتاحها وتضمنها لأنواع مختلفة سردية وشعرية فهي "مندرجة في دائرة التعدد والمزيج"[3]. فمقامات أي مؤلف تشكل نوعا فرعيا يندرج ضمن الشكل العام لفن المقامات، وهذا على غرار أنواع الشعر من مديح وهجاء ورثاء.. المندرجة في إطار البناء العام للشعر كشكل عام تنضوي تحت لوائه هذه الأنواع الغرضية، لذا "فمن مصلحة الباحث أن يرى في المقامة شكلا. فالقصيدة، على أي حال، شكل لا نوع، ولم يمنعها ذلك من أن تتضمن أنواعا مختلفة"[4].

إنّ حديث عبد الفتاح كيليطو عن المقامة كشكل، ينفتح على أنواع سردية وشعرية مختلفة، هو ما دفع به إلى دراسة المقامة في إطار النسق الثقافي الذي نشأت فيه، من خلال موازاتها مع مؤلفات معاصرة لها، وهذا ما سنتطرق إليه بالتفصيل في العنصر الموالي. أما عن الخصيصة المميزة لها، وهي البعد الوظائفي لبنيتها السردية،

---

(1) المصدر نفسه، ص 97.
(2) المصدر نفسه، ص 97.
(3) المصدر نفسه، ص 06.
(4) المصدر نفسه، ص 05.

وإنما أرجأنا الحديث عنه بعد التطرق إلى انفتاح النص المقامي، وهذا التزاما منا بمنهج الدراسة المقدمة من قبل كيليطو في كتابه (المقامات)، الذي يشكل عمدة مباحث هذا المقال، مع كتاب (الغائب) المخصص لتحليل المقامة الكوفية.

2 - انفتاح النص المقامي:

أثناء حديثنا عن المقامة، نتطرق إلى فكرة انفتاحها على عديد من أجناس السرد الأخرى من خبر، وشعر، ورسالة، ومناظرة وغيرها. لكن حديثنا عن انفتاح النص المقامي في هذا السياق من البحث، لا نقصد منه ما كنا قد أشرنا إليه آنفا، وإنما المقصود هو انفتاح هذا النص، أثناء تناوله بالدراسة والتحليل، على نصوص أخرى، معاصرة للنص المقامي، وخاضعة لنفس النسق الثقافي، مما تشكل معينا حقيقيا في التعرف على خصوصية النص المقامي، وتحديد موقعه بين مجمل النصوص المصاحبة له، والخاضعة لنفس نسقه الثقافي.

ليست المقامة نصا سرديا منغلقا على نفسه، بل هي في إطار نشأتها وتطورها، خضعت لتفاعل نصي، أسس لعلاقة الإبداع بالتلقي، في خضم نسق ثقافي موحد، هذا النسق الثقافي الذي يعرفه كيليطو بأنه "مواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيتيقية..) تفرضها، في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره"[1]. وهذا ما يجعل النص منفتحا على نصوص أخرى، مؤطرة في مجملها لما يصطلح عليه بالنص الثقافي، لذا نجد كيليطو قد أسس في بحثه عن المقامات لدراسة موازنة فيما بينها، وبين نصوص سردية من القرن الرابع الهجري، وهي (مسائل الانتقاد) لابن شرف القيرواني، و(دعوة الأطباء) لابن بطلان، و(مقامات) ابن ناقيا.

لقد تنبه كيليطو في جانب هذه المسألة إلى تلك العلاقة فيما بين الأنواع السردية والنسق الثقافي، مما يقتضي إجرائيا قراءة النصوص "والأنساق التي تلك صفتها قراءة خاصة، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصا أدبيا وجماليا، ولكنه أيضا حادثة ثقافية"[2].

---

(1) المصدر السابق، ص 08.
(2) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي -قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص 78.

إن مقاربة كيليطو للمقامة، يأخذ بهذا الصدد حشدا من الحفريات المعرفية والتاريخية والفنية، فتأسيسا على هذا الاستحضار المعرفي وأنظمته التركيبية والنقدية، تنبني عملية الإدراك المنهجي للخطاب القصصي، ولنص المقامة على وجه التحديد، وهو تأويل منهجي للنص "بغية الوصول إلى تحديد طابعه الخاص من حيث هو واقعة نوعية. ولا غرو، فإن كل قول، وكل نص، مهما يكن من تشابه بينه وبين غيره من الأقاويل أو النصوص، لا يمكن أن يجيء مطابقا تماما لما تقدم عليه"[1].

وفي إطار النسق الثقافي، أسس كيليطو قراءته للمقامة، والتي لا يتسنى لنا فهمها، إلا من خلال استيعاب المضامين والحيثيات التي تقدمها النصوص الأخرى المجاورة لها في السياق الثقافي العام والموحد، والمجاوزة لها في خصوصية مضامينها وأشكالها، وبين هذا التجاور والتجاوز تفسح مساحة التأمل والتأويل.

وعليه عمد كيليطو إلى استجلاء خاصية المقامة من عدة أوجه، فرضتها تلك الموازنة فيما بينها وبين النصوص المعاصرة لها. فهي في فضائها تقترب من مؤلفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة، الاصطخري، والمقدسي، وابن حوقل، فقد "قصروا رؤيتهم عمدا على مملكة الإسلام، وكان الهمذاني يستبين تماما هذه الملاحظة للمقدسي: (ولم نذكر إلا مملكة الإسلام حسب، ولم نتكلف ممالك الكفار لأننا لم ندخلها ولم نر فائدة في ذكرها)"[2]. والراوي في المقامة يتنقل بين عصور مختلفة، وحتى أنه يروي أحداثا لم يحضرها (المقامة البشرية). فهذه حسب رأي كيليطو مشكلة زمنية، إن هذه التحولات للشخصية عبر الزمان والمكان، تؤدي إلى تحولات في المقامة بتحول الدور الموضوعاتي لها، وهي تعبير عن دوام هوية عبر تعاقب الأجيال. إنما شخصية براقشية تظهر فقط وفق "ما تسمح له الأنواع الأدبية التي يستقر فيها، فكيانه هو التغير"[3].

كما آثر في سياق بحثه مقاربة غير مباشرة، في استجلاء البنية المشتركة للنص المقامي، بتحليله لنصوص سردية قريبة من نص المقامة، وهذا لأجل الإحاطة بمجمل الخصائص والسمات الذاتية والمشتركة فيما بينها، وهذا إسهاما منه لتوسيع نموذج

---

(1) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، ص 145.

(2) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 11-12.

(3) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص 84-85.

الدراسة، وإكسابه أكثر مرونة في استيعاب مجموع النصوص السردية، واستجلاء سمات المقامة الخاصة بها كنوع من بين مجموع الأجناس النثرية الأخرى، من أجل ذلك عمد كيليطو إلى قراءة بعض النصوص القريبة في تشكلها من نص المقامة، بل تنسب في أحايين كثيرة إلى جنس المقامة، وهذه النصوص هي (أحاديث ابن شرف)، و(دعوة الأطباء) لابن بطلان، و(مقامات ابن ناقيا).

يرى كيليطو أن العلاقة بين (الأحاديث) التي وضعها ابن شرف القيرواني والمقامات ليست بالغة الوضوح. فالحديثان يتناولان جانبين اثنين، أولهما يتعلق بخصائص الجانب الأسلوبي في الشعر، والثاني يدور حول النقد الشعري، وعلى اعتبار "أن الاهتمامات النقدية حاضرة في عديد من المقامات، فهي بعيدة عن أن تشكل المظهر الذي يلفت النظر للوهلة الأولى في مؤلف الهمذاني"[1]. لكن بالرغم من ذلك، فقد راح كيليطو يحدد نقاط الاختلاف فيما بين أحاديث ابن شرف، ومقامات الهمذاني، على الرغم من افتراض كيليطو جعل الأحاديث استمرارا للمقامات في جانب من جوانبها، أما الجانب الآخر فإنه لا يخلو بحسب موضوعها من نقد أدبي صريح، مما يحتم إلحاقها بالتآليف النقدية.

وانطلاقا من موضوع أحاديث ابن شرف، والتي يطمح إلى جعلها - حسب رأي كيليطو - خطابا "مطابقا وشفافا، دون أي خداع، أي يعين بدقة موقف قائله. أي خطابا مقدودا، لائقا ومناسبا، لا يجعل لابسه متنكرا، بل على العكس يكشف عن حدوده. ويمكنه أن يكون شعار هذا الخطاب الثابت والمحزأ، لكل حسب كينونته، وحسب ما لديه"[2]. وهذا ما يتنافى وطابع خطاب المقامة الهزلي والتهكمي والانتهاكي، فمسلمة الاتساق التي يرومها ابن شرف لا تتحقق في نص المقامة، وعليه فإن ما خلص إليه كيليطو في إطار هذه المدارسة هو: "أن الأحاديث تختلف كثيرا عن المقامات. لنتخيل عيسى بن هشام ثابتا ومتزنا، في صحبة، لا أبي الفتح، بل أديب يشترك معه في أدق تفاصيل رؤيته للعالم، فسنحصل إذ ذاك على صورة دقيقة للأحاديث"[3].

---

(1) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 105

(2) المصدر نفسه، ص 118.

(3) المصدر نفسه، ص 119.

ينتقل كيليطو بعد ذلك إلى كتاب (دعوة الأطباء) لابن بطلان، لكن غرض الباحث من هذا، ليس تلمس صدى للمقامات في هذا المصنف، وإنما هو كما يحدده محاولة "استجلاء خصائص خطاب يعرف تجسدات متعددة"[1]. هذه التجسيدات التي قد تنعكس على تسمية نمط الخطاب، فتغدو بذلك متعددة ومختلفة، وهذا هو الشأن الذي وقعت فيه (دعوة الأطباء)، فمنهم من اعتبرها رسالة لابن أبي أصيبعة، ومنهم من اعتبرها مقامة كما هو الحال عند ابن القفطي.

أما عن التسمية الأولى فقد نفاها كيليطو، فدعوة الأطباء ليست رسالة بحكم أنها لا تحمل اسم المرسل إليه، أو ما يدل عليه، في حين أن النقطة التي استأثرت اهتمامه، هي التسمية الثانية، أي تسمية المقامة التي أطلقها ابن القفطي، فراح الباحث يقيس هذا النص بنص المقامة، من خلال تتبع البنيات السردية التي تتأسس عليها المقامة الهمذانية، وموازاتها بما جاء عند ابن بطلان، فإن كان إسناد الخطاب فيها متوفر، فإنها تفتقد إلى عنصر هام تقوم عليه المقامة وهو عنصر التعرف، إذ "لا نصادف (التعرف)، وأثر عودة الشخصيات، وتكرار شكل سردي في كل المقامات"[2]. مما يخرجها من دائرة النوع الذي تنتمي إليه المقامة بمظاهرها الشكلية الثابتة.

أما المصنف الثالث الذي اعتمده كيليطو في دراسته للمقامة وفق أنساقها الثقافية، والمؤلفات المعاصرة لها، فهو (مقامات ابن ناقيا)، والشيء اللافت فيها أنها موسومة بكلمة مقامة، بالإضافة إلى أنها كتبت فيما بين عهد الهمذاني والحريري، "وقد عالجت مقامات ابن ناقيا، الفكرة نفسها التي عالجها البديع من قبل، وهي الكدية. أما أسلوبها فقد كان مقصرا عن أسلوب البديع. وقد يكون ذلك أحد أسباب عدم اشتهارها وانتشارها بين الناس"[3].

ويبدأ كيليطو في تناول مقامات ابن ناقيا، انطلاقا من الاستهلال الذي جاء في مطلع مقدمتها، والذي عبر فيه صاحب المقامات، على أنها "حكايات أحسنا العبارة فيها، وهذبنا ألفاظها ومعانيها [...] وقد سلك بعض المتقدمين هذه المذاهب في

---

(1) المصدر نفسه، ص 121.

(2) المصدر السابق، ص 130.

(3) عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص 226.

مثلها [...] وإنما وسمتها باسم مستعار على عادة الشعراء في تشبيب القصائد والحكماء في وضع الحكمة على ألسنة البهائم وليس ذلك بمحظور"[1]. فلفظ الحكاية - حسب رأي كيليطو - هو موضوع بمعنى المحاكاة، وهذا ما يفيده سياق ورودها في النص، وبناء عليه، فإنه - أي ابن ناقيا - يوردها ولفظ الحكاية كمترادفين، هذا بالإضافة إلى الاختلاف فيما بين مقامات الهمذاني وابن ناقيا، بخصوص التسمية النمطية للرواة. فالراوي في المقامات الهمذانية هو عيسى بن هشام، وهو "يلعب دورا مختلفا في كل مقامة، رغم احتفاظه بالاسم نفسه و... ليس الحال هكذا عند ابن ناقيا حيث يتجمد رواته كل واحد منهم في دور وحيد وهيئة ثابتة"[2]. وهذا هو جوهر الخلاف فيما بين تشكل النصين، فالمقامة عند الهمذاني تبقى سيدة الريادة لتشكلاتها النوعية المميزة لها عن كل الأنماط السردية الأخرى.

3 - البنية السردية للمقامة:

لقد كان للمقامة حضور كبير في مجال الدراسات والبحوث المنصبة حول تلمس كينونتها كإبداع أدبي، له خصوصياته المميزة عن بقية أشكال النثر السردي، وذلك بغية تلمس كينونتها، أو إشكالية انتمائها إلى جنس أدبي أو الخروج عنه، لما يفرضه قلق النص المقامي، من خلال البنى السردية التي تحكمه، بوصفها التزامات شكلية، لها فاعلية أدبية في نسيج نصها تؤدي وظيفة بنيوية في علاقة العناصر المكونة لها.

إن الوقوف على البنية السردية للمقامة، تستدعي البحث على مجمل عناصرها في النص المقامي سواء عند الهمذاني أو الحريري، على اعتبار أن مقاماتهم تشكل الخلفية المعيارية التي يبني عليها النص هوية انتمائه. فيبحث بذلك عن عناصر هذه البنية والمحددة بالراوي في بناء العالم السردي، وبنية الاستهلال السردي، ولغة السرد. وتستدعي الوقفة المفصلة لعناصر هذه البنية السردية للنص المقامي "النظر إليها مجددا ضمن نسيج البنية السردية بوصفها مكونات متداخلة يعمل تضافرها معا على منح تلك البنية وجودا وتميزا"[3].

---

(1) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 131.

(2) المصدر نفسه، ص 139.

(3) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 256.

3-1 - إسناد الخطاب:

من هذا المنطلق جاءت قراءة كيليطو للبنية السردية للمقامة، هذه البنية التي لها خصوصية تجعل من المقامة مقامة، كشكل أدبي مميز كما أشرنا إلى ذلك من قبل. مع دعوة كيليطو إلى عدم الانخداع بشكل أو مظهر من مظاهر البنية السردية، وجعلها الميزة المهيمنة في خصوصية النص المقامي، مما يؤدي إلى حجب المظاهر الأخرى، ولعل من أهم المظاهر التي عالجها كيليطو، هي عملية (إسناد الخطاب)، فالمقامة توجد "حين يسند المؤلف القول، على النمط الخيالي، لشخصية أو عدة شخصيات. كثير من المشكلات تجد حلها حين نتنبه إلى أن كلمة مقامة تعني في آن واحد نوعا ونمطا من الخطاب"[(1)]. فالمؤلف غير متكلم بنفسه، إنما فوض فعل الكلام إلى شخصية متخيلة، وقد أمكن لكيليطو من خلال هذا الطرح، التمييز لفن المقامة وإعطائها موقعها الخاص، في إطار انتظام الأشكال الأدبية الأخرى، حيث إن القول بإسناد الخطاب إلى شخصيات متخيلة، يجعل من المقامة "شكلا أدبيا جامعا لجميع أنواع الحكي التخييلي، فالخرافة بذلك يمكن اعتبارها مقامة كنصوص بديع الزمان تماما.. أي إن المقامات شكل يتضمن داخله أنواعا فرعية من المقامات.. حيث تستعمل إما لتشير إلى نصوص تقلد التشكيل الخاص بمقامات الهمذاني، وإما لتشير إلى نمط من الخطاب يتميز بإسناد القول فيه إلى شخصيات تخييلية"[(2)].

وقد اعتمد في مبحث (تصنيف الأنواع)، من كتابه (الأدب والغرابة)، إلى إعطاء تحليل لمسألة إسناد الخطاب، من خلال اعتماد علاقة المتكلم بالخطاب، والتي لا تخرج في رأيه عن أنماط خطابية أربعة:

1- المتكلم يتحدث باسمه.

2- المتكلم يروي لغيره.

3- المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره.

4- المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه.

وشخصيات المقامة وفق هذه الأنماط، والتي حصرها كيليطو في نمطين:

---

(1) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 129

(2) نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص 399.

1- الخطاب الشخصي،

2- الخطاب المروي.

تنتمي إلى الخطاب المروي، هذا الخطاب الذي يمكن أن يكون بنسبة أو بغير نسبة، أما إن كان بنسبة، فهي إما أن تكون صحيحة أو زائفة أو خيالية. وعليه وبما أن المقامة تنتمي إلى نمط الخطاب المروي، فهي بنسبة خيالية، لأن "أبو الفتح وعيسى اسمان غير معروفين خارج المقامات، ليس لهما حياة مستقلة عن النص الذي يضمهما.. فأشخاص الهمذاني (من ورق) أي أنهم خياليون"[1].

3-2 - البنية اللغوية:

تعد المقامة من أكثر أشكال الفنون الأدبية النثرية، التي أخذت بحظ وافر من الصنعة اللغوية، والمحسنات اللفظية. إذ غدت هذه الظاهرة من أشد الظواهر لفتا لانتباه القارئ، لما تمتاز به من تعقيدات لغوية، وصناعة لفظية تجعل "الحركة السردية للشخصيات تتوارى خلف كثافة الأسلوب ووعورته"[2]. إن إشكالية البنية اللغوية للمقامة، أثارت اهتماما كبيرا من جل الدارسين المهتمين بهذا الفن النثري، ولعل الطابع السائد لهذا الأسلوب المقامي يغلب عليه كثير من الحرج والانزعاج.

ولا أدل على هذا ما أثارته المقامة (الجاحظية) للهمذاني من ردود نقدية ساخطة على الأحكام التي خص بها الهمذاني الجاحظ، وذلك من خلال الحكم على أسلوبه وكتابته بأنه "قَلِيلُ الاسْتِعَارَاتِ، قَرِيبُ العِبَارَاتِ. مُنْقَادٌ لِعُرْيَانِ الكَلَامِ يَسْتَعْمِلُه، نَفُورٌ مِنْ مُعْتَاصِهِ يُهْمِلُه. فَهَلْ سَمِعْتُم لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَةٍ"[3]. لقد كان محمد عبده شارح مقامات الهمذاني أول المتقدين لهذه الأحكام في حق الجاحظ، واعتبره تجنيا صريحا، إذ إن "هذه الأوصاف التي يعدها كأنها من مناقص كلام الجاحظ هي أعلى مزايا الكلام عند أهله وهي التي ترفع مقامه على غيره وهذا المذهب الذي سلكه الجاحظ هو مذهب رجال البلاغة الأولين ومجال فرسانها السابقين. أما المصنوعات فهي من أحداث الموضوعات لا ينظر إليها إلا صبية هذه

---

(1) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص 33- 34.

(2) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 238.

(3) مقامات الهمذاني، شرح محمد عبده، موفم للنشر، الجزائر، 1988، ص 114.

الصناعة"[1]. وهذا تعريض صريح بكون الهمذاني واحد من أولئك المولعين بالمصنوعات اللفظية، حيث إنه كما يقول شوقي ضيف: "كان يتخذ اللفظ الغريب كطرفة فنية يعيب بها الجاحظ وغيره من سابقيه"[2].

إن هذه المواقف لا تكاد تختص بمحمد عبده وشوقي ضيف، بل قد تتسع في امتدادها إلى جل القراء والناقدين، فعبد الملك مرتاض مثلا في كتابه (فن المقامات)، وعلى رغم ما نلمسه من إعجاب بالهمذاني ومقاماته، إلا أنه بخصوص هذه المسألة، أكد على أن حكم الهمذاني على الجاحظ "لم يكن نقدا، وإنما كان طعنا وثلبا وهدما، لأن البديع كان يريد أن يجرد الجاحظ من كل فضل، ويهدم سمعته الأدبية لهذه الأسباب الفاسدة التي ذكرها كمبادئ نقدية، في حين أن الحق هو غير ذلك"[3].

لكن ما يهمنا بصدد هذه المسألة، هو الموقف الذي اتخذه عبد الفتاح كيليطو في تعامله مع هذه البنية اللغوية التي تطبع بناء النص المقامي. يرى كيليطو أن خصائص النثر الفني، تسير في انطلاقة مستقيمة، سواء أكان هذا النص استدلاليا أو سرديا، أو كان للجاحظ أو لغيره، إذ إن مبتغاه أن يكون "هادفا على الخصوص إلى استمالة القارئ والتأثير عليه لإقناعه بصحة رأي من الآراء حتى وإن كان هذا الرأي يبدو فاقدا في البداية لأي مبرر"[4]. وهذا على عكس خصوصية التشكل اللغوي للمقامة، التي تسعى بفضل هذا الخلق اللغوي إلى تأسيس وإنشاء ما اصطلح عليه كيليطو (شعرية الكتابة المرموزة)، فهو حسب رأيه نوع من النثر منبثق "عن روح مخالفة ويجعل في المقدمة، بدل بلاغة الإقناع، شعرية الكتابة المرموزة"[5].

وهذا الطرح الجديد من كيليطو، يجعله يقف في الطرف النقيض من الدراسات السابقة المتبرمة من تكلف الصنعة اللفظية، المشحونة في متن النص المقامي المحكي، إن كثافة هذا المظهر اللفظي يأخذ حسب تصور كيليطو بعدا جماليا، إذ بفضله "يتوارى المعنى في أفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب

---

(1) المرجع نفسه، هامش 21، ص 118.
(2) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط12، ص 253.
(3) عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص 181.
(4) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 74.
(5) المصدر نفسه، ص 74-75.

...رات. الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال والمدلول: لذا فهي ...ة إلى عملية شاقة لفك الرموز"[1]. هذا الرأي المميز من كيليطو، يفرض وجوب ...ة النص ومخاتلته وفق طبيعته البنائية المعطاة، وتقبلها كما هي، ومحاولة تفسيرها ...د ذلك.

3-3 - بنية التعرف:

إن فكرة (شعرية الستار)، في المقامة، كما حدد معالمها كيليطو، تدين سماجة ...وقف المعادي للغة المقامة، وتدعو إلى رفع هذا الستار المسدل على المعنى المتواري وراء هذه التشكلات اللغوية المرموزة. فهذا التخفي هو البؤرة المركزية التي تتأسس عليها بنية المقامة، فبين جدلية الواضح والمستور، والمألوف والعجائبي، يتأسس البحث الدائم في كشف الكينونة المتخفية للمعنى ولصورة المعنى في النص المقامي، وعليه فإن "الاستتار والتخفي إذن سمة من سمات الشعرية الجديدة التي يصدر عنها بديع الزمان، والتي تميز مقاماته. فكما أن أسلوب هذه الأخيرة يعد ستارا يختفي وراءه ثراء دلالي وافر، فكذلك كانت شخصياتها التي تشكل بأفعالها فضاء المقامات التخييلي"[2].

وهذا الأنموذج المتمثل في التستر والتخفي الذي يطبع النصوص المقامية، على مستوى الشخصيات، أي بين الراوي والبطل. فشخصية البطل في المقامة هي شخصية متميزة في عملية بناء عناصر السرد المقامي. إن اللقاء المتكرر بين الراوي (عيسى)، والبطل (الاسكندري)، يحيل "إلى هذه الدهشة المتجددة دائما والتي تتلو تعرف عيسى بن هشام على أبي الفتح، والتي تختم غالبا المقامة"[3]. فالمفاجأة تتكرر مع كل لقاء، ويتم التعرف على ذلك بعد خلع قناع التخفي لشخصية البطل المتنوعة، والمتنقلة في مسارها السردي في فضاء الأدب عبر وسيلة اللغة والحديث والشعر والنثر. هذا التعرف الذي لا يخلو من اندهاش لشخصية متعددة الصور والأبعاد، ولكنه "اندهاش لا يشاركه فيه القارئ، (أو المستمع) الذي، بعد مقامتين أو ثلاث، يفطن للعبة ويتوقع عودة القصة ذاتها، وبعبارة أخرى فالقارئ متقدم على

---

(1) المصدر نفسه، ص 75.
(2) نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص 402.
(3) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 22.

الراوي"[1]. فهذه الخاصية الفنية التي تطغى على المبنى الحكائي للمقامة، تعد من أهم عناصر تشكل بنيتها الحكائية.

دون بنية التعرف لا توجد صورة متحولة ولا أقنعة، قد يوجد لقاء، ولكنه لا يحمل مفاجأة، لأنه ينبئ عن ماهيته وما يدور فيه من خلال السرد وحده. والسرد لن يقدم في هذه الماهية غير المعلومات المراد سردها على المتلقي. وهذا البناء الفني، إن تحقق بهذه الصورة فإنه يفقد المقامة أهم بنياتها، وهي المفاجأة المستمرة مع كل لقاء، مما يبرز تكرار السفر وتكرار اللقاء وتكرار التعرف، وتكرار الأقنعة والتحولات وتنوع الخطاب، وتنوع الرسائل التي يقدمها البطل.

وهذا ما جعل كيليطو يؤكد على هذا الدور الذي تلعبه شخصية الراوي والبطل في العمل المقامي، حيث يرى إن اسم العلم للشخصيات ليس هو العلامة الوحيدة، بل إنها "تسمية متعددة تتغير تبعا للدور الثيماتي الذي تؤديه الشخصية... ووراء الدور الثيماتي المتغير كل مرة، يبقى للشخصية استمرار هو اسم العلم، النواة الصلبة والراسخة التي ترجع إليها النعوت غير الثابتة"[2]. ففي ظل العلاقة فيما بين قطبي المقامة (الراوي/البطل)، تكمن الخديعة، فهناك خادع ومخدوع، وبينهما يتشكل موضوع المقامة، فيتأثر الموضوع بعلاقة الخديعة، إذ يبدو بمظهرين متناقضين: الأول، موافق للأنساق الثقافية والتي توجب "إجرائيا أن نقرأ النصوص والأنساق التي تلك صفتها، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصا أدبيا وجماليا، ولكنه أيضا حادثة ثقافية"[3]. والثاني، مشوش لها، كأن يدعو إلى العبادة والزهد والحكمة في المسجد، ويدعو إلى شرب الخمرة في المنزل أمام الراوي.

ومن خلال ذلك التناقض فيما بين الصورتين في المقامة الواحدة، وجراء هذا التلون في أكثر من صورة من مقامة إلى أخرى، يكون حسب ما ذهب إليه كيليطو لزاما بل "ومن الحكمة أن يحصر النظر في (المنطق) الخاص بالمقامة، وكذلك في الأسرة التي تندمج فيها، والتي ليست بالضرورة مألوفة لنا"[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص 23.
(2) المصدر السابق، ص 22.
(3) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 78.
(4) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 24.

4 - قراءة كيليطو للمقامة الكوفية:

يشكل كتاب (الغائب) محورا للدراسة النقدية التطبيقية لنص المقامة، وهي المقامة (الكوفية) للحريري، وهو شكل من أشكال المحاورة النقدية للتراث السردي العربي، واستنطاق مكوناته البنائية بأدوات نقدية معاصرة، مستقاة من التحليل البنيوي للسرد في بعض جزئياتها، مع عدم إغفال جماليات التلقي "التي تشكلت حول المقامات في مجال ثقافي محدد. وهو مجال ينطوي على شروط تاريخية خاصة، وضمن حدود زمنية معينة"[1]. يمتاز كتاب (الغائب) بوحدته كنص متكامل، ولعله الكتاب الوحيد، من مجموع أبحاث كيليطو الذي يمتاز بهذه الخاصية في وحدة موضوعه وخصوصية تحليله.

لقد قسم الناقد كتابه إلى قسمين: القسم الأول يتضمن سبعة فصول، أما القسم الثاني فيتألف من تسعة فصول، ولعل مرد هذا التقسيم، هو تخصيصه القسم الأول بمضامينه للبناء التقليدي للمقامة التي أرسى دعائمها الهمذاني، وسار الحريري فيها على منواله مقلدا ومقتفيا. أما القسم الثاني فهو لتوضيح ذلك التميز الذي انفرد فيه الحريري عن سابقه، وخروجه عن بعض التقاليد المرسومة للنص المقامي، وهذا ما عبر عنه الباحث في مستهل دراسته حيث يقول متحدثا عن المقامة: "إنها نسيج محكم يتعين علينا أن نفتق خيوطه ونفكها خيطا خيطا، ثم يتعين علينا أن نعيد تركيبه من جديد، ولا محالة أن النسيج الجديد سيكون موافقا للنسيج القديم ومخالفا له في آن"[2].

لقد قسم متن المقامة إلى ثلاثة عشر وحدة سردية، ومع أنه من الصعب تعيين تلك المعايير التي اعتمدها الكاتب في هذا التقطيع، إلا أن ما هو واضح، هو أن كل وحدة سردية، هي تمفصل حكائي جزئي مغلق على نفسه، ومنفتح على ما بعده، وهذا ما يفرضه النسيج اللغوي للمقامة كما عبر عنه كيليطو، وهذا النسيج ينتج تعدد الدلالات، هذا التعدد الذي "لا ينبع من الكلمة في حد ذاتها. وإنما من ارتباط الكلمة بكلمات قريبة أو بعيدة، كلمات تكون في النص المدروس أو في نصوص أخرى"[3].

---

(1) نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص 11.
(2) عبد الفتاح كيليطو: الغائب - دراسة في مقامة للحريري-، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007، ص 30.
(3) المصدر نفسه، ص 59.

من هذا المنطلق يعمد كيليطو إلى قراءة هذه المقامة في تقلباتها السردية، وكذا من خلال دوائر المعنى، التي تترتب عن ظهور كلمة مركزية، تحدث في سلسلة المعاني السابقة واللاحقة بعدا معنويا جديدا. (كالشمس والقمر)، (الليل والنهار)، يقول كيليطو: "المقابلة بين ما هو متأصل (نور الشمس) وما هو سطحي (نور القمر) تعادل المقابلة بين الملكية المشروعة والملكية المغتصبة. فللشمس كما رأينا، حق متلازم لها، وهي من جراء ذلك مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى استمداد النور من أحد الكواكب المحيطة بها. أما القمر فهو عالة على الشمس ولا يمكنه الاستغناء عنها لأنه لا ينعم بالاكتفاء الذاتي"[1]. وقد زاوج كيليطو في إطار هذا التحليل بين تحليل المحكي، والتحليل اللغوي الدلالي، لكن لا نكاد نلمس تمايزا فيما بين التحليلين، بل جاءت مقاربته وفق هذا المجال متعددة الأبعاد.

لقد امتاز كيليطو في هذه الدراسة برؤية منهجية، تقوم على تحليل مجموعة من الثنائيات، وفحص البنيات التخييلية في السرد المقامي. كما يهتم بدراسة الذاكرة النصية المشكلة لخلفية المقامة المدروسة، فهي ليست دراسة سردية محضة، بل هي مع ذلك تهتم بإبراز التركيبات الدلالية الجزئية في النص المقامي والعمل على ربطها بدلالات أعم وأوسع، تكون بمثابة الخلفية الثقافية المؤطرة للمقامة، استنادا في ذلك بالخاصية التناصية التي تدعمها. إن تقصي عبد الفتاح كيليطو للعلامة اللغوية في السرد المقامي، فتح به عوالم من المرجعيات الثقافية، هذه المرجعيات كما ذكرنا في العنصر السابق لا يمكن التوصل إليها إلا بالاستعانة بالمدونات المعاصرة لفن المقامة، وهذه الدراسة بهذا المستوى تستلزم إخضاع النصوص للتأويل. فتحليل كيليطو نستطيع أن نقول إنه تحليل سياقي، بمعنى إنه ينظر إلى النص بوصفه يشكل خيوطا من نسيج أعم هو الثقافة الحاضنة، فالمقامة شكل من أشكال الكتابات الموازية لها، والمحيطة بها، والمتداخلة معها. فكل نص بهذا المفهوم هو تناص مع نصوص أخرى، مع ما له من تركيبة خاصة. وهذا ما دفع كيليطو في محاولة تدعيم تفصلات معاني المقامة، من خلال قراءة انعكاساتها في نصوص أخرى تنتمي إلى مجالات كتابية مختلفة، كنصوص (ابن المعتز) و(الجرجاني) و(الجاحظ) و(الهمذاني) و(الشريشي).

---

(1) المصدر نفسه، ص 09.

إن عملية التحليل هذه هي تأكيد عملي للفرضية التي طرحها في كتابه (مقامات)، وتشكل الميزة الأساسية لتحليله، فهو على بساطته المتناهية، يعبر عن عمق الطرح، وقوة التوجه بالخطاب النقدي حول إشكاليات جديدة يتقاطع فيها الأدبي والثقافي، بفضل جدارة التأويل ونسقيته، كما تصل بين النصوص السردية القديمة في تقاطعاتها الثقافية مع النصوص الفكرية واللغوية والدينية.

لقد فتحت مقاربة كيليطو لهذه المقامة، مجالا لقراءة تأويلية، وهو تأويل يمكن إدراجه في إطار التأويل الثقافي، الذي لا يقتصر في مقاربته على الحدود الدلالية للغة الواصفة للنص، إذ إننا نجد فيه إلى جانب ذلك مثلا الحديث عن الليل، الذي أخذ حيزه في مسار التحليل، استحضار حديث السمار، في حكايات (ألف ليلة وليلة)، أي حضور الحكاية العجيبة جنبا إلى جنب مع الخرافة، والمقامة، والرابط الجامع بينهم، هو أنها أنواع سردية "لا تروى إلا في الليل.. لا ينبغي أن تروى إلا عندما تغيب الشمس، ولا أدل على ذلك من كون شهرزاد تتحدث بالليل وتسكت عن الكلام المباح عندما يلوح الصباح"[1]. فبحث عبد الفتاح كيليطو للمقامة بوصفها نصا ثقافيا، فهي قراءة تأويلية، تفيد من معطيات السردية المعاصرة، وتروم إلى تأصيل البحث النقدي حول الموروث السردي العربي، بكل مقوماته وخصوصياته النوعية.

(1) المصدر السابق، ص 10.

أبو حيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية: من "التنظير" إلى تشكيل النص السردي

محمد المسعودي[1]

على سبيل التقديم:

هل يمكن الحديث عن وعي نظري سردي في التراث الأدبي والنقدي الذي خلفه أبو حيان التوحيدي؟ وهل من ملامح لوجود "كتابة نقدية" اعتنت بالسرد العربي في أعماله؟ وأي موقع لأبي حيان التوحيدي في خارطة الاهتمام بالسرد العربي ضمن مسار تلك الكتابات النقدية السابقة عليه أو المعاصرة له؟ وما ملامح هذا الوعي بوجود أنماط سردية أو "كتابة سردية" في أعمال أبي حيان؟ وما هي الأنواع السردية التراثية التي حظيت باهتمامه في انشغالاته النقدية والفلسفية، النظرية والتطبيقية على السواء؟ وهل شكل التوحيدي نصه السردي الخاص والمتميز في سياق "السردية العربية التراثية"؟

انطلاقا من هذه الأسئلة -التي نثيرها، هنا، ولا ندعي الإجابة الشافية عنها- سنقارب ملامح تشكل "النظرية السردية" لدى أبي حيان التوحيدي في بداياتها الجنينية، وفي أفق إرهاصاتها بتشكل "وعي نظري" بالسرد في منطلقاته الأولية، وبخاصة كما تمثلت في أهم كتبه، وعلى رأسها كتاب "الإمتاع والمؤانسة"، وفي نفس الآن سنقف عند كيفية تشكيل التوحيدي لنصه السردي من خلال الوقوف عند كتابه الأهم: "الإمتاع والمؤانسة".

إن من يقرأ متن التوحيدي لا بد أن يلفت نظره عنايته بالسؤال حول بعض الأشكال "الأنواع السردية" التي عرفها الأدب العربي منذ فجر تاريخه، أو راجت في

---

(1) باحث من المغرب.

عصره. وقد وقف التوحيدي عند بعض الأنواع التي اهتم بها باحثون آخرون في فترات سابقة على زمنه، وخاصة الجاحظ. ومن بين هذه الأنواع السردية نذكر الملح والنوادر باعتبارهما نمطين سرديين خالصين لهما مقومات وصيغ فنية خاصة، وقد فتح التوحيدي الباب لأول مرة للسؤال عن شرعية انتماء الليالي إلى السرد العربي، وإلى نوع الخرافة، بل إنه لم يقف عند تأكيد هذه الشرعية، وإنما اتخذ من بنية الليالي شكلا لسرديته الخاصة في كتابه الشهير "الإمتاع والمؤانسة"، وفي هذا الكتاب ذاته نجده يبرهن للوزير ابن سعدان على أهمية "الليالي"، والدور الوظيفي الذي تؤديه لدى المتلقين (وخاصة الصبيان والنساء وعامة الناس)، وعلى الرغم من أن الموقف المعلن عنه تجاه الليالي لم يسلم من سلطة الإرث النقدي السائد في زمنه: الرافض لليالي، إلا أن أبا حيان بمكره النقدي وروحه المتمردة كان يقف إلى جانب الكتاب/ألف ليلة وليلة ويبين عن طريق الإشارة أهميته. ويتضح الأمر أكثر حينما نجد "الإمتاع والمؤانسة" يتخذ بنية الليالي، كما ألمحنا، أساسا لتشكيل نصه وشكله الفني، من جهة، كما يشتغل بأحاديث الحياة اليومية وبالحكايات الشعبية وبالملح والنوادر، وبالحديث عن الطعام والشراب ودور العرب في التاريخ وغيرها من الجوانب التي تجره نحو السرد والحكي، كما يشتغل بالفلسفة والفكر وشتى أشكال المعرفة التي احتواها بين دفتيه، من جهة ثانية، وفي أفق سردي حكائي دائما. ولعل هذه الهجانة في المعرفة التي كان يجود التوحيدي ببعضها في مجالس ابن سعدان، إلى جانب ما أضافه للكتاب بعدما حرره لأبي الوفاء البوزجاني/المهندس، تؤكد أن السرد جوهر كل معرفة وكل مساءلة للوجود والحياة في خطابه الأدبي برمته.

وإن الناظر إلى تراث التوحيدي يلفي أغلب كتبه اتخذت بعدا سرديا حكائيا: الإمتاع والمؤانسة، المثالب (أخلاق الوزيرين)، الصداقة والصديق، والإشارات الإلهية، وبعض الرسائل التي تركها ووصلتنا. إلى جانب المعرفة السردية واللمحات النظرية التي تخللت أعماله الأخرى، وعلى الأخص: المقابسات والبصائر والذخائر.

إذن، لنركز في البداية على تساؤلاته حول الأشكال السردية المتداولة في زمنه، ولنر وجهة نظره فيها، ثم ننتقل إلى لمحاته الأخرى التي اتصلت بأشكال جديدة من الكتابة السردية التي برزت في زمنه، ومثلها، بدوره، من خلال إنجازاته السردية الخالصة، وسنتخذ "الإمتاع والمؤانسة" نموذجا للكشف عن سرديته.

1- نحو ملامح سردية عربية/تراثية (تساؤلات وإشراقات):

ترجع ملامح تشكل وعي نظري بالسرد عند أبي حيان التوحيدي إلى كتاباته الأولى، وخاصة في مصنفه الضخم "البصائر والذخائر"، وهو الكتاب الذي ضم بين دفتيه أشكالا عديدة من النصوص الحكائية التي كانت رائجة في البيئات العربية، وتم تدوينها في كتب الأدب واللغة منذ بدايات عصر التدوين. وهكذا نجد الكتاب يحفل بمرويات متنوعة من أدب الأمثال والملح والنوادر والطرائف، ونتفا من المقامات والحكايات الشعبية. ولكن الجانب الذي يعنينا هو "الإشارات النظرية" حول هذه الأنواع التي ذكرناها، وكيف يمكن الانطلاق منها في رصد ملامح تشكل "وعي نظري" بالسرد والفنون السردية لدى أبي حيان التوحيدي.

ومن بين أهم هذه الفنون نجد النادرة (الملحة) التي تعد من أعرق فنون السرد العربي، ومن أهم مكونات ما نطلق عليه "طقس المؤانسة" الذي سنقف عند تعريفه لاحقا. والنادرة سرد مكثف لحادثة طريفة ساخرة، ترد غالبا في شكل خبر قصير، ويحدد التوحيدي في "البصائر والذخائر" بعض ملامحها بقوله: "ملح النادرة في لحنها، وحرارتها في حسن مقطعها، وحلاوتها في قصر متنها، فإن صادف هذا من الراوية لسانا ذليقا، ووجها طليقا، وحركة حلوة، مع توخي وقتها، وإصابة موضعها، وقدر الحاجة إليها، فقد قضي الوطر، وأدركت البغية"(1)

يقف هذا النص عند خصائص النادرة وما يميزها عن غيرها من "أنواع سردية تراثية":

- اللحن في لغتها لأنها تنتمي إلى الموروث الشفهي/الشعبي.
- حسن مقطعها، بمعنى انتهائها بخاتمة غير متوقعة تكون مكمن قوتها.
- قصر متنها وكثافته.
- حرارة خبرها وحلاوته وتميزه بالملاحة والجودة.

ولا يكتفي التوحيدي بوضع "خطاطة نظرية" لمكونات النادرة، بل يرسم أفقا لكيفية عرضها وتقديمها في سياق حديث المؤانسة مركزا على ما ينبغي أن يتميز به راويها/ساردها حتى يمتع متلقيه ويحقق شروط "طقس المؤانسة" على أكمل وجه:

---

(1) أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تح. وداد القاضي، دار صادر، بيروت، 1988، ج. 1، ص 111.

- الفصاحة
- طلاقة الوجه
- الحركة الرشيقة (الحلوة).

ويضيف إلى ذلك، أيضا، شروطا أخرى تضمن تلقي النادرة في أحسن الأحوال حتى يتفاعل المستمع معها وتحقق قصديتها وتدرك البغية المنوطة بها، وهي:

- توخي الوقت المناسب لإرسالها.
- واختيار سياقها في مسار حديث المؤانسة وما تقتضيه طقوس المجالسة.
- توخي مقدار الحاجة إليها وعدم الإفراط في روايتها.

وعن طريق هذه "الخطوط النظرية" العامة تستطيع النادرة القيام بوظيفتها الإبلاغية والفنية في إطار "طقس المؤانسة" الحواري/السردي الطابع.

وفي "المقابسات"، يقول التوحيدي ناقلا عن القومسي:

"قيل للقومسي: لم قيل النادرة لا ترد؟ فقال: كأن المعنى في هذا أن النادرة ليست مملولة، لأنها غير معهودة، ولا مرددة، فهي لا تستحق الرد. ألا ترى أنها تعهد إذا ندرت، وذاك حدثان تقدمها، ولها حرمة الغريبة، وذمام الزائرة البعيدة، فهي لذلك ليست كأخرى قد عُهدت، ومُلت، وقُليت".[1]

تضيف هذه القولة خصائص أخرى إلى المكونات التي وقف عندها في "البصائر والذخائر"، ومن أهم ما تمتاز به النادرة، حسب هذا الرأي المنسوب إلى القومسي، أنها تتميز بالندرة أي أنها غير معهودة، وأنها تتميز بالغرابة والطرافة، وأنها غير مكرورة ولا مملولة. وبذلك تندرج في الحديث المؤنس الذي يكوّن "طقس المؤانسة/المجالسة"، وهو ما أطلق عليه التوحيدي: "الحديث الحسن الذي لا يمل"، وبذلك تكون النادرة من أهم "الأنواع السردية التراثية" التي يرام بها إمتاع المسرود له والترويح عنه من جهة، ومن جهة ثانية تؤدي نفس الوظيفة بالنسبة إلى قارئ الكتاب ومتلقيه. ومن خلال هذا الإطار النظري الذي حدده التوحيدي للنادرة نكتشف أنها مكون أساس من مكونات "الإمتاع والمؤانسة" إلى جانب ثلاثة أنواع سردية أخرى، وهي الخرافة والمثل والحكمة. هذه الأنواع التي شكلت حديث المؤانسة، ووحدت بين السارد/المرسل

---

(1) أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تح. محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 236.

(التوحيدي)، وبين المسرود له/المتلقي (الوزير ابن سعدان) اللذين امتثلا، كما سنبين لاحقا، لطقس سردي عريق في "السردية العربية" له قواعده الجمالية وسياقاته المعرفية ووظائفه الأدبية، وهو "فن المؤانسة/المجالسة".

وبعدما عرفنا بالإطار النظري للنادرة، نقف عند الفرش النظري الذي وضعه التوحيدي لنوع آخر سردي تراثي، وهو الخرافة التي تعد من الأنواع السردية التي يقوم عليها "حديث المؤانسة". يقول في "البصائر والذخائر": "الخرافة الحديث الحسن يكاد يُبهم محدثه".(1)

ويقول في "الإمتاع والمؤانسة" مشيرا إلى الخرافة/الحديث: "ولفرط الحاجة إلى الحديث.. وُضع فيه الباطل، وخُلط بالمحال.. ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق مثل (هزار إفسان) وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات..".(2)

إن الخرافة، استنادا إلى التعريفين، تعني الحديث الحسن الذي وضع فيه الباطل وخلط بالمحال الذي لا يؤول إلى تحصيل حقيقي. أي أنه ذلك الحديث الذي يتميز بالخيال المفرط وبالإيهام المغرق في الاستحالة والبعد عن الواقع. وبذلك فإن أبا حيان في هذين التعريفين ينحو إلى تعريف الخرافة من خلال سماتها وأهم مكوناتها، وهي الغرابة التي تعني البعد عن الواقعي واستحالة تحقق ما يتضمنه نص الخرافة في الحياة الملموسة. ونلاحظ أن التوحيدي، يشير في هذا السياق، - بخاصة في القولة الثانية- إلى (هزار إفسان)، وهي النواة الأولى لنص "ألف ليلة وليلة"، كما يشير ابن النديم في فهرسه. وقد أدرج هذا الكتاب في نوع الخرافة مما يؤكد وجود وعي نظري لديه ولدى معاصريه وسابقيه بوجود أنواع سردية، من بينها الخرافة.

ولا يكتفي التوحيدي بتعريف مكونات الخرافة وأهم سماتها، بل إنه يحدد في "المقابسات" موضوعات الخرافة ومداراتها المتخيلة في أربعة مجالات، يقول: "الخرافات توجد من أربعة أشياء، وهي: عجائب البحر، وحديث السحر، وحديث العشق، وحديث الجن".(3)

---

(1) البصائر والذخائر، مرجع مذكور، ج. 5، ص 120.
(2) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح. أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت)، ج. 1، ص 23.
(3) المقابسات، مرجع مذكور، ص 227.

وعلى الرغم، من أنّ موضوعات الخرافة، لا تحدّ إلاّ أنّ تركيز هذه القولة على الموضوعات الأربعة تكشف عن أهم مدارات الخرافة وثيماتها العليا. إنها لا تخرج عن الحديث في عجائب البحر وغرائبه وارتباطه بالغامض والمجهول، وعن حديث السحر الذي لا يقل التباسا وغموضا عن عجائب البحر في اتصاله بتحول الشخص وتبدل أحواله وتغير حقائق المنطق، وحديث العشق الذي لا يخلو، بدوره، من غرابة وعجب إلى حد استحالة تصديقه، أحيانا؛ وأخيرا حديث الجن بما يكتنزه من حالات إدهاش ورعب وخوف، وما يتصل به من تحول وتغير في طبائع الأشياء. ألا يقف التوحيدي، بهذا التحديد، عند أهم ملامح "السرد الفانتاستيكي" كما ستقننها الدراسات الغربية الحديثة؟ ألا تعدّ هذه الإشارات الموجزة والثاقبة إرهاصا بحضور وعي نقدي لدى أجدادنا بالسرد وبخصائص بعض الفنون السردية المتداولة في زمنهم؟

أمّا النوع الثالث الذي وقف عنده التوحيدي، فهو المثل الذي يعد مكونا آخر من مكونات "طقس المؤانسة"، وهو من الأنواع الأدبية السردية التي بيّن التوحيدي أهميتها في السردية العربية. خاصة أنّ الأمثال اقترنت دائما بحكاية تكون وراء ضرب المثل وإيراده. ويحدد التوحيدي سمات المثل بقوله: "أمّا بلاغة المثل فأن يكون اللفظ مقتضبا، والحذف محتملا، والصورة محفوظة، والمرمى لطيفا، والتلويح كافيا، والإشارة مغنية، والعبارة سائرة".[1]

تحصر هذه القولة سمات المثل وخصائصه في سبعة عناصر، وهي:

1- وجازة اللفظ، 2-احتمال الحذف، 3- حفظ الصورة، 4- استعمال الرمز، 5- القصد اللطيف، 6- الإشارة الدالة، 7- شهرة العبارة وانتشارها.

تحمل هذه السمات طبيعة المثل مبرزة أهم ما يكون بنيته النصية: الإيجاز في التعبير وكثافة دلالاته ورمزيتها، وإشارته الموحية المتعددة الأبعاد، وشهرة محتواه وانتشارها، وقصديته اللطيفة التي تتمثل في المغزى المراد منه. وبهذه الشاكلة يستطيع المثل حفظ الصورة المعطاة عن العالم الخارجي وينقل خبرة الإنسان وتجاربه. ولا ينبغي أن نغفل في هذا السياق الإشارة إلى أن الجذر اللغوي للمثل يرتبط بالوصف والتصوير والتشبيه، ومن ثم يلتحم المثل بهذه الآليات الفنية ويصبح من مكونات الكتابة، كما أنه مكون أساس من مكونات "طقس المؤانسة". وهكذا نجد الأمثال جزءا لا يتجزأ

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج. 2، ص 141.

من سرد في "الإمتاع والمؤانسة"، ويؤكد أبو حيان حضور المثل في متنه السردي المكتوب، وفي "لياليه" التي سامر بها الوزير ابن سعدان، يقول:

"ورسم بجمع كلمات بوارع، قصار جوامع، فكتبت إليه أشياء كنت أسمعها من أفواه أهل العلم والأدب على مر الأيام في السفر والحضر، وفيها قرع للحس، وتنبيه للعقل، وإمتاع للروح، ومعونة على استفادة اليقظة، وانتفاع في المقامات المختلفة، وتمثيل للتجارب المخلّفة، وامتثال للأحوال المستأنفة".[1]

تقف هذه القولة عند وظائف المثل، إلى جانب تحديدها لخصائصه، التي يؤديها في إطار "طقس المؤانسة"، وبالنسبة إلى فائدته بالنسبة إلى المتلقي، فتؤكد هذه القولة أن المثل يتميز بقصر متنه وكثافته، وأنه كلام بارع يمثل تجارب الإنسان التي يعمل على تركها للأجيال المقبلة، وأنه امتثال/استحضار لمحتوى المثل ينطبق على الأحوال الشبيهة المستأنفة، أما الوظائف التي حددها التوحيدي للمثل، فنسوقها فيما يلي:

- قرع الحس الإنساني وتحريكه
- تنبيه للعقول وتحفيزها على التفكر والتدبر
- إمتاع للروح
- إيقاظ للبصائر وتنوير للوعي
- الانتفاع منه في المقامات والمواقف المختلفة.

بهذه الكيفية تبين هذه القولة أهمية المثل وما يختزنه من تجارب الناس، وما يمكن أن يؤديه من دور في جعل من يطلع عليه على معرفة بالحياة وتبصر بها ووعي بما يجري من حوله. وبهذه الشاكلة، أيضا، يؤكد التوحيدي ثلاث سمات تميز المثل: اختزانه الخبرة، تحقيقه متعة للمتلقي (المستمع-القارئ)- إفادته للناس وتوعيتهم بالحياة. وعبر الوقوف عند هذه السمات نرى أن المثل يشكل عنصرا جوهريا في سياق "طقس المؤانسة" السردي/الحواري، وهو يتوجه به إلى المسرود له الذي يعد هدفا رئيسا في عملية الحكي والسمر.

والناظر في "الإمتاع والمؤانسة" يجد الأمثال تتخلل كل لياليه وتشكل مكونا هاما من مكونات حديث المؤانسة. وقد تشكلت ليلة من ليالي الإمتاع من سرد الأمثال ورواياتها، وهي الليلة التاسعة عشرة التي شهدت بقدرة المثل على تحقيق المتعة ومد

---

(1) المرجع نفسه، ج. 2، ص 61.

المتلقي بالفائدة. وقد عبر المسرود له/الوزير (كما ينقل التوحيدي على لسانه) عن إعجابه بما استمع إليه ومتعته بما سرده التوحيدي عليه من أمثال، يقول:

".. ما علمت أنّ مثل هذا الحجم يحوي هذه الوصايا والملح، وهذه الكلمات الغرر ما فيها ما لا يجب أن يُحفظ، والله كأنها بستان في زمان الخريف، لكل عين فيه منظر، ولكلّ يد منه مقطف، ولكل فم منه مذاق. إذا فرغت فأضف لي جزءا أو جزءين أو ما ساعدك عليه النشاط، فإن موقعها يَحسُن، وذكرها يَجمُل، وأثرها يبقى، وفائدتها تُروى، وعاقبتها تُحمد".(1)

تكرر هذه القولة على لسان الوزير ذكر خصائص المثل التي سبق أن حددها التوحيدي، وتبين أن هذا النوع الأدبي السردي غرضه نقل العبر المستقاة من تجارب الآخرين، وأن تمثلها يجعل عاقبة المتمثل لمحتواها محمودة، وأن ذكرها في سياق الحديث يجمل صاحبه ويبرز وعيه ومعرفته، وأن موقعها في النفوس دائما حسن طيب، وأن أثرها في النفوس يبقى ويستمر، ولذلك، فهي تنقل وتروى.

أمّا النوع السردي الآخر الذي اهتم به التوحيدي، وشكل إلى جانب الأنواع السابقة "طقس المؤانسة" فهو الحكمة التي تتقاطع سماتها مع بعض المكونات السابقة، وتتماهى الحكمة مع المثل لأنهما من معدن واحد، ولأنّ خصائصهما متقاربة، يقول التوحيدي على لسان الوزير:

"يعجبني من جملة الحكم الأمثال التي يضربونها، والعيون التي يستخرجونها، والمعاني التي يقربونها".(2)

تبين هذه القولة أنّ الحكمة والمثل يشتركان في التعبير عن الخبرة الإنسانية ونقلها من خلال محتوى سردي تمثيلي عبر كثافة عبارتهما وبلاغتهما الإشارية، ومن خلال الدرر التي يستطيع الفلاسفة والحكماء استخلاصها، والمعاني التي يرمون إلى تقريبها من المتلقي. وحينما يتحدث التوحيدي عن الحكمة يوسع دائرتها لتشمل الحكم الفلسفية التي حظيت بدور بارز في تكوين خطاب المؤانسة، وكان المسرود له/الوزير يحثه على إيرادها والإكثار من روايتها، فيسرد عليه الكثير من حكم الفلاسفة وأمثالهم، من مثل قوله:

---

(1) المرجع نفسه، ج. 2، ص 69.
(2) الإمتاع والمؤانسة، ج. 2، ص 89.

"البدن للنفس من مثل الدكان للصانع، والأعضاء بمنزلة الآلات، فإذا انكسرت آلات الصانع وخرب الدكان وانهدم، فإن الصانع لا يقدر على عمله الذي كان يعمله إلاّ أن يتخذ دكانا آخر، وآلات جددا أُخر" (1)

والمتأمل، في هذه الحكمة الفلسفية، يجد الطابع السردي يطغى عليها، كما يلاحظ أنها صيغت في إهاب مثل يتصور بدن الإنسان دكانا، والنفس صانعا، يتردد على دكانه ليعمل ويشتغل، وأن أدواته هي الأعضاء التي ينبغي أن يهتم بها الإنسان حتى لا تعطب وتخرب، وبالتالي يعجز الصانع عن عمله ولا يجد أمامه إلا البحث عن دكان آخر وأدوات جدد ليستمر في وجوده وليواصل عمله. وعبر هذه التفاصيل المختزنة في الحكمة/الأمثولة يحقق النص المتعة والفائدة للمتلقي. وعبر هذه الحكم يحقق "طقس المؤانسة" سرديته ويضمن استمرار التواصل بين السارد/التوحيدي وبين المسرود له/الوزير. وبهذه الكيفية تنطوي الحكمة ضمن الحديث المؤنس الذي يراد به وصل حبل الحوار بين طرفي المؤانسة السارد والمسرود له. ونظرا إلى أهمية الحكمة في تشكيل خطاب المؤانسة، يقول التوحيدي عنها:

"الحكمة نسبتها فيها، وأبوها نفسها، وحجتها معها، وإسنادها متنها، لا تفتقر إلى غيرها، ويفتقر إليها، ولا تستعين بشيء ويستعان بها". (2)

إن الحكمة، حسب النص، متن له خواصه الأسلوبية التي تنبع من داخله وتدل عليه. ومن ثم، فهو لا يحتاج إلى إسناد ولا يفتقر إلى غيره، بينما يفتقر كل خطاب إليه، وبهذا تعد الحكمة مكونا هاما من مكونات السردية العربية، وجانبا هاما من جوانب تشكيل "طقس المؤانسة"، ولذلك كان المسرود له/الوزير عادة ما يجسد رأيه في الحكم التي يسوقها التوحيدي، ويعبر عن متعته بمثل قوله: ".. هذا كلام شريف في أعلى ذروة الحكمة.."، وقوله أيضا: "هذا كلام بارع من صدر واسع، وأحب أن تزيدني من نمطه..".

من خلال ما سبق نرى إلى مدى الوعي النظري في كتابة التوحيدي بوجود أنواع أدبية سردية اعتبرت من أسس مكونات كتاب "الإمتاع والمؤانسة" في شكله الأولي الذي كان شفهيا جرى في إطار حديث السمر، أو ما نطلق عليه "طقس

---

(1) نفسه، ص 90.
(2) البصائر والذخائر، مرجع مذكور، ج.8، ص 67.

المؤانسة"، ولعل هذا الوعي الذي أبى إلا الإمساك بخصائص النادرة والخرافة والمثل والحكمة يكشف عن إدراك لخصائص أنواع سردية عرفها تراثنا العربي منذ فجر تاريخه مما أهل التوحيدي ومن سبقه من باحثين ومفكرين وأدباء من الحديث عن سماتها ووظائفها الأدبية والتداولية.

***

بعدما وقفنا عند تصور التوحيدي عن بعض "الأنواع السردية" التي شكلت بنية كتابه "الإمتاع والمؤانسة"، وشكلت "طقس المؤانسة" الذي يعد نوعا أدبيا سرديا شفهي الإنجاز، لا بأس قبل الوقوف عند مفهوم السرد لدى أبي حيان والبحث عن تجليات سرديته في كتاب "الإمتاع والمؤانسة" من التعريف بـ "فن المؤانسة" وبالخصائص التي تميز بها في السردية العربية، وهو الفن الذي قام على أساسه الكتاب الذي نشتغل به.

جاء في لسان العرب في مادة "أنس": "الأنس: خلاف الوحشة، وهو مصدر قولك أنست به أنسا وأنسة (..) والأنس والاستئناس هو التأنس (..) والأنس عندهم هو الغزل (..) وفلان ابن إنس فلان أي صفيه وأنيسه وخاصته. يقال: هذا حِدْثي وإنسي وخِلصي وجِلسي. أنست به إنسا ولا يقال أُنسا إنما الأُنس حديث النساء ومؤانستهن (..) وجارية آنسة: طيبة الحديث (..) أنس الشيء: أحسه. أنست بفلان أي فرحت به (..) الأنيسة والمأنوسة: النار، ويقال لها السكن لأن الإنسان إذا آنسها ليلا أنس بها وسكن إليها وزالت عنه الوحشة".[1]

ترتبط المؤانسة، انطلاقا من هذا الفرش المعجمي، بالحديث الحسن (ومن أهم موضوعاته: الغزل) الذي يراد به طرد الوحشة وطمأنة النفس وتسكينها، كما ترتبط بالخِلص المُجالس والمؤنس الذي يبعث الفرح لدى النديم عبر حديثه الطيب، وبما أن الأنس يتصل بالنار التي تذهب وحشة الليل، أيضا، فإنه يرتبط بفن المسامرة وبالسمر الذي يعني حديث الليل خاصة، ولذلك نعت التوحيدي حديثه إلى الوزير في "إمتاعه ومؤانسته"، بأنه سمر:

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر/دار بيروت، 1955، ج. 2، ص 12- 16.

"ومر بعد ذلك في عرض السمر.."[1]

وبذلك يؤكد التوحيدي أن حديثه شكل عنصرا جوهريا في إطار "طقس المؤانسة" الذي كان سمرا يتم خلال ليال متتالية جمعته بالوزير قاربت أربعين ليلة. وقد أورد التوحيدي استنادا إلى الرواية خصائص تحدد "فن المؤانسة"، كما نرى في حديثه عن عبد الملك بن مروان على لسان مالك بن عمارة اللخمي الذي يصف طبيعة الحديث المؤنس:

".. كنا نخوض في الفقه مرة، وفي الذكر مرة، وفي أشعار العرب وآثار الناس مرة فكنت لا أجد عند أحد (..) ما أجده عند عبد الملك بن مروان من الاتساع في المعرفة والتصرف في فنون العلم والفصاحة والبلاغة، وحسن استماعه إذا حدث، وحلاوة لفظه إذا حدث، فخلوت به ليلة فقلت: والله إني لمسرور بك لما أشاهده من كثرة تصرفك وحسن حديثك، وإقبالك على جليسك..".[2]

ويقول، أيضا، في نص آخر: "أمتع الجلساء الذي إذا أعجبته عجب، وإذا نكهته طرب، وإذا أمسكت تحدث، وإذا فكرت لم يلمك".[3]

يقف هذان النصان عند خصائص "طقس المؤانسة" ومكوناته بشكل واضح، ويضعان استراتيجية بينة لهذا النمط من الصياغة السردية الشفاهية/الكتابية، وخاصة أن التوحيدي كان يدرك أهمية نقل هذا الطقس التداولي المباشر إلى أفق الكتابة الذي يتطلب، إلى جانب ما يتطلبه حديث السمر، آليات أخرى يستدعيها السرد ويقتضيه النص المكتوب.

ففي النصين السابقين نجد الحديث يركز، من جهة، على مكونات حديث "طقس المؤانسة" وما يجب أن يتسم به من سمات، كما يركز على معطيات تتصل بعمليتي الإرسال والتلقي نظرا إلى أن "المؤانسة" فن يقوم على حوار وحديث يدور بين مرسل/سارد وبين مسرود له/متلق يشتركان في تشكيل نص شفهي قوامه الفائدة والمتعة، ومن ثم نجد أن هذا الحديث ينبغي أن يتميز بالخصائص الآتية:

1- أن يتسم بحلاوة اللفظ وأن يكون فصيحا بليغا.

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، مرجع مذكور، ج. 1، ص 206.

(2) المرجع نفسه، ج. 2، ص 70.

(3) المرجع نفسه، ص 147.

2- أن يثير إعجاب المستمع/المسرود له وأن يفكهه ويطربه.

3- أن يتميز بتنوعه المعرفي وغناه السردي الذي يجذب المتلقي.

4- أن يتوفر على المتعة والجمال الفني (الحسن).

وقد مر بنا كيف أكد التوحيدي -أثناء تعريفه للخرافة- أنّ الحديث معشوق الحس، ولهذا يولع به الناس جميعا، وخاصة الصبيان والنساء، لما يتوفر فيه من متعة وقدرة على الفائدة، إضافة إلى تحقيقه للأنس المطلوب في سياق "المؤانسة".

هذا فيما يتعلق بخصائص نص/حديث المؤانسة، أما شروط التواصل وخاصة في جانب التلقي/الاستفادة من الحديث، فيركز التوحيدي على العناصر الآتية:

1- الإعجاب بالحديث والتفكه به،

2- التحدث إذا صمت المرسل/الراوي،

3- التروي عند تفكر المرسل،

4- حسن الإنصات للحديث،

5- عدم الإعراض عن المرسل.

أما شروط الإرسال/الرواية والحديث فتتمثل في الأسس الآتية:

1- حلاوة الكلام،

2- اتساع المعرفة وتنوعها،

3- الفصاحة والبلاغة.

أما ما يشترك فيه المرسل/الراوي مع المرسل إليه/المسرود له هو:

1- الإقبال على التنسم.

2- تداول الحديث بينهما.

هكذا تصبح المؤانسة طقسا تفاعليا بين طرفين يتناوبان حديث الأنس، المرسل يسرد والمرسل إليه يوجه دفة الحديث ويثير الأسئلة التي تحفز الراوي على متابعة الحديث والتفنن في إيراد ألوانه، كما أن المسرود له/المرسل إليه لا يكتفي بذلك، بل يتحدث، بدوره، ويدلي بدلوه في الحديث من خلال التعليق، أو الرواية، أيضا، وبذلك يمتد نفس "حديث المؤانسة"، كما سيمتد نفس النص المكتوب ويتخلق من خلال تفاعل المتحاورين وبذلك يحقق المتعة للقارئ ويمده بالفائدة، كما حقق لذة الأنس بين طرفي المؤانسة.

وبما أن "طقس المؤانسة" هو الأساس الذي شكل كتاب "الإمتاع والمؤانسة"، باعتباره فنا سرديا تراثيا له قواعده الجمالية الخاصة، فإنه يكتسي طابع النوع الأدبي أو بالأحرى يعد فنا شفهيا له مقوماته المقصورة عليه، وهذا ما تفطن إليه التوحيدي وبينه في قوله مخاطبا الوزير:

"أيها الوزير اصطناع الرجال صناعة قائمة برأسها، قلّ من يفي بها، أو يتأتى لها، أو يعرف حلاوتها، وهي غير الكتابة التي تتعلق بالبلاغة.."(1).

يؤكد هذا النص أن "طقس المؤانسة" الشفهي هو صناعة/فن لها مكوناتها وقواعدها التي تتميز عن الكتابة، وهي تراعي وجود مرسل ومرسل إليه يتجاذبان أطراف الحديث الممتع، كما بينا أعلاه.

ويقول الوزير مخاطبا التوحيدي، وقد انتبه إلى مقدرته السردية:

"هذا فن حسن، وأظنك لو تصديت للقصص والكلام على الجميع [أي الناس/العامة] لكان لك حظ وافر من السامعين العاملين، والخاضعين والحافظين"(2).

نتبين من خلال هذا الكلام أن التوحيدي قد استطاع إتقان فن المؤانسة، ولذلك أثار إعجاب الوزير ابن سعدان الذي دعاه إلى أن يتخذ القص/السرد على الناس وسيلة للتواصل مع الآخرين، لأنه بالتأكيد سيسلب ألبابهم ويثير اهتمامهم.

***

بعدما وقفنا عند خصائص "طقس المؤانسة" كما عرفه التوحيدي ووقفنا عند الإرهاصات الأولى التي أدلى بها أبو حيان في سياق تحديد ملامحه، ننتقل إلى جانب هام من جوانب بحثنا هذا، ويتعلق الأمر بالسرد في "الإمتاع والمؤانسة".

إذن ما مفهوم السرد عند التوحيدي؟ وما هي الأسس التي استند إليها لتشكيل سردية "الإمتاع والمؤانسة"؟

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج. 3، ص 212.
(2) المرجع نفسه، ج. 1، ص 225.

2- السرد في "الإمتاع والمؤانسة": سؤال الواقع: الخبر والمشهد

يعد السرد من المكونات الأساس التي يقوم عليها "طقس المؤانسة"، ومن ثم يستحيل دراسة نص "الإمتاع والمؤانسة" إلا بالنظر إليه باعتباره وحدة نوعية لا يمكن الفصل بين أجزائها، لأنّ الأساليب السردية التي تعتمدها "الأنواع" التي تشكل هذه الوحدة من المشترك الذي يصعب التمييز فيه بين نوع وآخر. ومن المشتركات البارزة السرد بتقنياته الأسلوبية المتنوعة. وقبل تحديد طبيعة السرد عند أبي حيان التوحيدي، أي قبل البحث في الآليات التي تشكل هذا المكون الجمالي وتبرز طبيعته، يحسن بنا أن نحدد مفهوم السرد عند أبي حيان بعامة، قبل الوقوف عند بعض مكوناته بخاصة.

2-1- مفهوم السرد عند التوحيدي:

جاء في لسان العرب: "السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له(..) والدرع مسرود ومسرودة(..) وقيل سردها: نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض".[1]

نقف، من خلال هذا الفرش المعجمي، عند دلالة لفظة "سرد" المتعددة:

1- الاتساق

2- التتابع

3- جودة السياق

4- النسج

5- الترابط.

تشير هذه الدلالات المعجمية العامة إلى طبيعة الحديث المسرود وتقف عند بعده الشكلي، ومن ثم تحصر سماته الأسلوبية في تلك النقاط الخمس التي أسند بعضها إلى كلمة "القص"، وإن أضافت هذه الأخيرة بعض الزائنات الأسلوبية الأخرى للحديث المسرود. يقول صاحب اللسان في مادة "قصص":

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مرجع مذكور، ج.3، ص 211.

".. يقال: قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء، ومنه قوله تعالى: "وقالت لأخته قصيه"، أي اتبعي أثره (..) والقصة: الخبر وهو القصص. وقص علي خبره يقصه قصا وقصصا: أورده. والقصص: الخبر المقصوص (..) والقِصص بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب. القص: القطع أو تتبع الأثر (..) وتقصص الخبر: تتبعه. والقصة: الأمر والحديث (..) والقص: البيان (..) والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها (..) وقيل: القاص يقص القصص لإتباعه خبرا بعد خبر وسوقه الكلام سوقا..."(1).

يتبين من خلال هذا النص أن "القص" يجتمع مع "السرد" في الدلالة على تتابع الحديث والإخبار عن الأمر من خلال تتبع تفاصيله وأجزائه وسوق الأخبار خبرا بعد خبر سوقا، كما يشتركان في دلالتهما على الجودة والترابط والنسج: البيان، بمعنى أنهما يتفقان عند طبيعة النص السردي الذي ينبغي الذي ينبغي أن يتسم بالترابط والتتابع والتواشج المنطقي بين أجزائه، كما ينبغي أن يتوفر على القدرة البيانية والجودة في السياق حتى يؤدي وظيفته الإبلاغية والجمالية. وهذه القدرة أُنيطت باللغة التي تنقل المعنى وتصور أفعال الشخصيات عبر الإخبار المتتالي.

وإذا كانت مادة "سرد" المعجمية وقفت فقط عند هذه السمات التي ينبغي أن يتميز بها الحديث السردي "الجيد"، وشاركتها مادة "قصص" في الدلالة عليها، فإن هذه الأخيرة فصلت طبيعة هذا "الحديث". وهكذا أضافت بعض المكونات الأخرى التي ينبغي أن يتميز بها "السرد"، من مثل الإخبار عن أمور، أي عن أحداث أو عن وقائع أو حوارات تتعلق ببعض الشخصيات.

من خلال ما تقدم تبين أنّ السرد هو اللغة المكتوبة أو المروية شفاها التي يجب أن تتسم بالاتساق والتتابع والترابط والتواشج بين أجزائها، لأنها تنقل حدثا أو مجموعة أحداث متعلقة بشخصيات أو بشخص واحد من صورها الواقعية أو الخيالية إلى صورها اللغوية، شريطة توفر الجودة والبيان في الأسلوب الذي يجسد تلك الأحداث ويصور الشخصيات. هكذا يتضح أن المعنى المعجمي قد وقف عند خصائص السرد ومكوناته وبعض سماته التي استمدها من المعنى اللغوي المتداول، ومن استقرائه الظاهرة الأدبية أساسا، الشفهية والمكتوبة على

---

(1) المرجع نفسه، ج.7، ص ص 74-75.

السواء. وهكذا يتبين أن القص والسرد يردان بمعنى واحد، ويدلان على الأمر نفسه.

وبالعودة إلى أبي حيان التوحيدي في كتاب "الإمتاع والمؤانسة" نجده يستعمل لفظة "سرد" للدلالة على المكونات والسمات نفسها التي حددناها انطلاقا من ربطه بالقص وطقوسه. وهذا ما يزكي قولنا بترابطهما وإشارتهما إلى الأمر نفسه. يقول التوحيدي متحدثا عن أبي سليمان المنطقي:

"هذا منتهى كلامه على ما علقه الحفظ، ولقنه الذهن، ولو كان مأخوذا عنه بالإملاء لكان أقوم وأحكم، ولكن السرد باللسان لا يأتي على جميع الإمكان في كل مكان".[1]

يستعمل التوحيدي لفظة "سرد" للدلالة على الحكي والقص والإخبار عن حديث أبي سليمان المنطقي، وهو في أثناء ذلك يؤكد عدم قدرة الذهن على استيعاب كل ما يرد عليه من حديث شفهي، ومن ثم يصعب عليه نقل وتصوير ما يرومه المتكلم، بينما تستطيع اللغة المكتوبة إيصال المراد، وبذلك يحسم موقفه لصالح الكتابة. وهذا ما يتأكد بنص آخر، يقرر فيه تقويمه لما رواه على مسامع الوزير ابن سعدان، وإخضاعه لقوانين الكتابة وشروطها. يقول متحدثا عن كتاب "الإمتاع والمؤانسة":

".. وسردت في حواشيه أعيان الأحاديث التي خدمت بها مجلس الوزير ولم آل جهدا في روايتها وتقويمها"[2]

هكذا يؤكد التوحيدي ضرورة تجميل وإتقان النص السردي المكتوب حتى يتمكن من القيام بالدور المنوط به فنيا وإبلاغيا، فيؤكد ارتباط السرد برواية الحديث متسقا متتابعا يتلو بعضه بعضا حتى تتكون الصورة المتكاملة عن "طقس المؤانسة" وطبيعة حديثه المؤنس/الممتع. وكما أكد ضرورة تجميل النص السردي وإتقانه، أكد أيضا ترابط السرد بالحدث الذي يجعله مكونا من المكونات الأساس التي يقوم عليها "القص" إلى جانب "الخبر". ويبدو ذلك من خلال النص الآتي الذي علق به على مجموعة من الأحداث التي تتسم بالخضوع للاتفاق والعرضية وغياب المنطق. يقول:

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، مرجع مذكور، ج.3، ص 144.

(2) المرجع نفسه، ج.2، ص 13.

"هذا سردناه لسبب الأمر الذي بدا من هو حنان، والعارض الذي برز من غير توهم".(1) أي أنه سرد تلك الأحداث لاتفاقها في الغرضية، وعدم خضوعها لعلل منطقية يدركها المرء بسهولة ويسر.

بعدما وقفنا عند مفهوم السرد بصفة عامة، ورأينا كيف يتحدد في أبعاده الكلية، ووجدنا أبا حيان يشغل لفظة "سرد" للدلالة على الأمر ذاته المرتبطة بكلمة "قص"، نصل إلى نقطة أخرى في البحث ترتبط بطبيعة السرد عنده، باعتباره آلية أسلوبية تتصل باللغة وأدواتها الإبلاغية والفنية.

2-2- مكونات السرد في "الإمتاع والمؤانسة":

2-2-1- الخبر:

يعتبر الخبر من المكونات الأساس التي يقوم عليها سرد أبي حيان، فهو بمثابة النواة التي تلتف حولها لحمة السرد. ويؤدي الخبر وظيفة إبلاغية جمالية تعد بؤرة السرد ومداره. إذن ما هو الخبر؟ وما هي طبيعته؟ وكيف يتجلى في كتابة التوحيدي؟

جاء في لسان العرب: "الخبر: ما أتاك من نبأ عمن تستخبر (..) والخبر: النبأ، والجمع أخبار (..) وخبره بكذا وأخبره: نبأه. واستخبره: سأله عن الخبر وطلب أن يخبره (..) تخبر الخبر واستخبر إذا سأل عن الأخبار ليعرفها وأخبره خبوره: أنباه ما عنده (..) والمخبر خلاف المنظر".(2)

يتبين من خلال التعريف أن الخبر يعني النبأ، وبذلك يختص بالدلالة على القول الذي يفيد المتلقي ما لم يكن عنده من خبر. وهو يقابل المُشاهد أو المنظر -بتعبير ابن منظور- وعلى هذا يكون الخبر هو القول الذي ينقل المشاهد، لكنه غير الشيء الذي ينقله. وبما أن تعريف ابن منظور قد ركز على المرئي، فهو يشير إلى علاقة الخبر بنقل الحدث والفعل بما أنهما يجسدان ومرئيان.(3) ولعل هذا الأمر هو الذي دفع

---

(1) المرجع نفسه، ج. 2، ص 160.

(2) لسان العرب، ج. 4، 227.

(3) ولعل هذا الأمر هو الذي دفع العلوي (توفي سنة 656 هـ) إلى وضع الخبر محل الفعل حين تقسيمه اللغة إلى ثلاث شعب: اسم وخبر وأداة، مؤكدا الطابع الفعلي الحدثي للخبر. ويؤكد العلوي هذا الدور الحدثي بقوله: "إن قولك فعل أو يفعل أو يفعل إنما هو إخبار

التوحيدي إلى وضع الخبر محل المعاينة والمشاهدة، يقول: "وأنكر -أيده الله- إخباري عما لم أشاهده، وهو يعلم أن الخبر المجمع عليه يقوم مقام العيان فيحققه من لم يشاهده"[1].

هكذا يصبح الخبر المتفق عليه بمثابة الحدث الواقعي، وفي هذا تأكيد للعلاقة الوطيدة بين السردي والواقعي، بحيث يقوم الخبر برصد الأحداث والأفعال التي تصدر عن الشخصيات وتصويرها. وشرط الخبر الذي يرصد الواقع أن يكون صادقا في تتبعه للأحداث والأفعال، ولعل هذا ما أكده التوحيدي بقوله: "وظاهر ما يُرى بالعيان مُفض إلى باطن ما يصدق عنه الخبر".[2] وبذلك تكون العلاقة وطيدة بين السرد والواقع، لأن الخبر يحاول أن يمثل الوقائع بأقرب صورة لها عبر اللغة، وإن كان هذا التمثيل نسبيا، لأنه لا بد أن يتأثر برؤية المبدع، وبطقوس النوع الفني الذي يبدع في إطاره. ونظرا إلى هذه الصلة الوثيقة بين السرد والواقع المرئي، نجد التوحيدي يشير إلى العلاقة الوطيدة بين الخبر والمشاهدة، يقول: "ليس الخبر كالمعاينة، والمسموع والمُبصَر كالأنثى والذكر، ينزع كل واحد منهما إلى تمامه".[3]

هكذا يكون الخبر منفصلا عن المعايَن (عن الشيء)، ولكن يجسده عبر اللغة المسموعة أو المكتوبة باعتبارها تعبيرا عن المشاهد، أو نقلا للمسموع.

ويشير التوحيدي، أيضا، إلى نقطة هامة تتعلق بالخبر، أو السرد، وهي أن: "لفظ الخبر على مذهب الخبر".[4] بمعنى أن السرد تتبع لغته من طبيعة المرئي الذي يسعى إلى نقله وتصويره، أو المسموع الذي يعمل على تمثيله، جنبا إلى جنب مع الآليات اللغوية الأخرى كالوصف والاستعارة.. وغيرهما، فإذا كان ما يسرده الخبر يتميز بالجفاف والثقل، فإن لغة الخبر قد تتسم، في هذه الحالة، بالتقريرية والمباشرة،

بحدوث الفعل ووقوعه، والإخبار بحدوث الشيء، خلاف الشيء"، عن رشيد يحياوي، النقد العربي القديم ونظرية الأنواع الأدبية، بحث نال به صاحبه شهادة الماجستير، جامعة القاهرة، مخطوط، ورقة 256. وانظر كتاب: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

(1) البصائر والذخائر، مرجع مذكور، ج.6، ص 135.
(2) الإمتاع والمؤانسة، مرجع مذكور، ج. 1، ص 1.
(3) نفسه، ج. 1، ص 137.
(4) البصائر والذخائر، مرجع مذكور، ج. 7، ص 214.

وبخاصة إذا لم يكن السارد قادرا على تجاوز جفاف الواقع بالآليات الفنية التي تخولها له اللغة السردية. أما إذا كان ما "يصوره" الخبر بسمات الجمال والتنوع فعليه حينئذ أن يجسد ذلك بأساليب فنية تعبق بالمتعة والجمال أيضا.

انطلاقا مما تقدم يتبين أن "الخبر" هو الحد الأدنى من اللغة التي يراد بها جمع بنيات الأحداث عبر تتبعها، مع رصد أفعال الشخصيات وسريانها في الزمن. بمعنى أن الخبر، بحسب الفهم الذي استخلصناه من إشارات التوحيدي، يدل على الآلية اللغوية الصغرى التي تترصد الأفعال والأحداث، بينما تتصل لفظة السرد بالدلالة على القص أو على نوع من أنواع الكتابة الحكائية. وهكذا يكون الخبر مكونا ثابتا بالنسبة لأي نص سردي، لأنه يشتمل على قص حدث أو أحداث أو فعل أو أفعال سواء كان ذلك من صلب الواقع أو من ابتكار الخيال. ومن ثم يستحيل تصور نص سردي بدون "خبر/سرد".

ولكي نعمق تصورنا حول الخبر، ونبين طبيعته، لا بد من الوقوف عند طبيعته في "كتاب الإمتاع والمؤانسة". والنص الذي سنحاول فك شفرة الخبر فيه يتميز بالقصر والكثافة، وهو خير مثال لطبيعة خبر التوحيدي المتسم بالوجازة والتكثيف. يقول التوحيدي:

"ولقد حكى أبو الحسن الفرضي في أمر الاتفاق شيئا ظريفا عن بعض إخوانه، قال: خرجنا إلى بعض المتنزهات ومعنا جر نصيد به السمانى، وكنا جماعة، فقال حدث كان معنا-وكان أصغرنا سنا-: أنتم تصيدون بجر، وأنا أصيد بيدي، يقول ذلك على جهة المزح، فرمى بعد قليل فاتفق له أن أثار سمانى، فأسرع إليه ونحن لا نعلم أنه أخذ شيئا، فقلنا له على طريق العبث: احذر الخنزير-من غير أن نكون رأينا خنزيرا- فالتفت فزعا وفر موليا، فاتفق له أن رأى خنزيرا منه غير بعيد، فأقبل إلينا مسرعا هاربا من الخنزير والسمانى بيده وقد صاده".(1)

يتمظهر الخبر/السرد في هذا النص من خلال ترادف الجمل الخبرية التي ترصد أفعال الشخصيات وتتقصى الحدث. والملاحظ أن الجمل الخبرية تتتابع وتترابط عبر الأفعال التي تخبرنا بالحدث وتنسج اللوحة السردية بطريقة فنية، ويكتسب الحدث منطقيته من خلال الأفعال المتواشجة المترابطة عبر أدوات الوصل التي تربط فعلا بفعل

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج 2، ص 155.

وجملة بجملة أخرى. وعلى الرغم من قصر النص وكثافته، فالأفعال غالبة عليه، مما يدل أن الخبر يترصد، أساسا، أفعال الشخصيات وتطور الحدث. والمتأمل في هذه الأفعال يجدها تتراوح بين الفعل الماضي (وهو الغالب)، وفعل المضارع، أما فعل الأمر، فلم يرد سوى مرة واحدة. وقد تتكرر بعض الأفعال نظرا إلى تكرارها في الواقع الذي يرصده الخبر. ومن الأفعال التي تكررت فعل (صاد) الذي ورد في البداية بصيغة الجمع (نصيد)، ثم ورد ثانية بصيغة جمع المخاطب (تصيدون)، وورد في المرة الثالثة بصيغة المفرد (أصيد)، وكل هذه الأفعال جاءت في صيغة المضارع الدال على الحال والاستمرار، وفي الأخير نعثر على الفعل نفسه، وقد تحول إلى صيغة الماضي، وبضمير المفرد الغائب (صاده)، وكذلك الأمر بالنسبة إلى فعل الكون (كان) الحكائي الذي تتراوح تجلياته بين الماضي والمضارع (الدال على الحاضر)، وبين الجمع والمفرد، والأمر نفسه يحصل بالنسبة إلى فعل (رأى). وهكذا نستنتج أن الأفعال قسمت بالتساوي لترصد أفعال الشخصيات ومواقفها وأقوالها، وترصد الحدث الأساس في الحكاية.

وقد أتى هذا التنوع في إيراد الأفعال ورصد تطور الحدث نتيجة آلية أسلوبية/سردية يشغلها التوحيدي في كتابته بوفرة، وهي آلية الالتفات. وقد تم توظيف الالتفات في الخبر عبر تنوع توظيف الأفعال، كما رأينا أعلاه، إلى جانب توظيف الجمل الاعتراضي التي تلتفت إلى توضيح أمر خفي على المتلقي. وتؤدي هذه الجمل الاعتراضية التفسيرية وظيفة جوهرية في بلورة الحدث وتطويره، بحيث إذا حذفنا تلك الجمل ربما تخلخلت روابط الحدث، وصارت بعض أفعال الشخصيات وردود أفعالها غير مبررة ولا مفهومة. مثلا جملة: "كان أصغرنا سنا"، تبين أن بطل الخبر صغير السن، ومن ثم كان فراره أمام التحذير مبررا، حتى لا يحسب المتلقي أنه شخص كبير السن، فيحكم عليه بالجبن. وكذلك الأمر فيما يتعلق بالجملة الاعتراضية الثانية: "من غير أن نكون رأينا خنزيرا" التي تؤكد اتفاق الحدث، ولولا هذه الجملة لما تأكد للمتلقي اتفاق الحدث وخضوعه للامنطق، هكذا كان الالتفات بتجلياته المختلفة سمة فنية تخدم المعنى وتشكل جوهر الخبر.

وبالإضافة إلى الالتفات، يُقدِّم الخبر، في إيجاز وتكثيف، فعلا وراء فعل في سرعة إيقاع لا يحد من تواتر جمله سوى الالتفات واستعمال الجمل الاعتراضية، باعتبارها محطة ينتقل النص فيهما من السرد إلى الشرح والتفسير، أو من الإخبار إلى الحوار

البسيط. والسارد إذ يروي الحدث لا يرهله بذكر التفاصيل والجزئيات، بل يركز على الأفعال الضرورية التي تنمي صيرورة حدثه، وتبرز دور الشخصيات في صنعه وتشكيله، كما يركز على فعل الحدث في الشخصيات أيضا. ومن السمات البارزة التي تطبع هذا النص سمة الترابط بين أفعاله التي تمت عبر أدوات الوصل، وخاصة العطف (الفاء والواو) الذي وصل فعلا بفعل فتمت بذلك وحدة الحدث، وبذلك صار الخبر متماسكا يجلي ترابط أفعال الحدث "الواقعي" ومنطقيته السردية. والملاحظ في هذا النص أنه يخلو من الوصف أو أوات التصوير الأخرى بلاغية وغير بلاغية. وجل اللوحات الخبرية تكاد تبهت فيها جوانب التصوير، وإن كان التصوير، أحيانا، يسد مسد الخبر في رصد الأفعال وتجسيد الأحداث وتمثيلها.

2-2-2- الحوار:

يفضي بنا الحديث عن طبيعة السرد عند التوحيدي إلى الوقوف على الحوار وعناصره الإبلاغية ووظيفته التواصلية والجمالية، خاصة أنه يكتسي أهمية قصوى في تشكيل "طقس المؤانسة" إلى جانب المكونات الأسلوبية والسردية الأخرى، حيث يقوم بعملية الوصل بين الحديث والحديث والنوع الأدبي والنوع الآخر في سياق تشكيل الليالي، وذلك عبر تقنيتي السؤال والتعليق، وأسلوبي الرواية والإسناد.

وقبل أن نمسك بطبيعة الحوار ووظائفه وعناصره عند أبي حيان، يجب أن نعرف الحوار. جاء في لسان العرب: "الحور: الرجوع عن الشيء إلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حورا ومحارا (..) رجع عنه وإليه، وأحار عليه جوابه: رده. وأحرت له جوابا وما أحار بكلمة، والوسم من المحاورة الحوير، تقول: سمعت حويرهما وحوارهما. والمحاورة: المجاوبة. والتحاور: التجاوب (..) وهم يتحاورون: أي يتراجعون الكلام (..) وأصل التحوير في اللغة من حار يحور، وهو الرجوع، والتحوير: الترجيع"[1]

من خلال هذا الجرد المعجمي يتبين أن دلالات الحوار لا تخرج عن:

1- الترجيع
2- المحاوبة
3- الرد.

---

(1) لسان العرب، ج. 4، ص 217 إلى ص 220.

وهي دلالات تؤكد البعد التواصلي للحوار الذي يقوم على أدوات إبلاغية تمنحه القدرة على إنجاز وظيفته. وبالعودة إلى نص "الإمتاع والمؤانسة" نلفي الحوار يشكل جزءا هاما من سردية التوحيدي، خاصة أنه يتسم بالسؤالية والجوابية التي تخلق نوعا من التوتر والتنامي الحواري والترجيع الفكري والامتداد الإخباري. وبذلك تكون سمتا الترجيع والمحاورة من أهم عناصر وصل خيوط النص ونسجها. وبهذه الكيفية يتحقق "طقس المؤانسة" الحواري/السردي الطابع، الذي يستدعي تنوعا في الأساليب الإبلاغية والخطابية.

أ – السؤال:

يبدأ السؤال في تشكيل "طقس المؤانسة" منذ الليلة الأولى التي يتحدث عنها التوحيدي بقوله: "وصلت أيها الشيخ (..) أول ليلة إلى مجلس الوزير(..) فأمرني بالجلوس (..) ثم قال بلسانه الذليق، ولفظه الأنيق: قد سألت عنك مرات شيخنا أبا الوفاء، فذكر أنك مُراع لأمر البيمارستان من جهة، وأنا أربأ بك عن ذلك، ولعلي أعرفك لشيء أنبه من هذا وأجدى، ولهذا فقد تاقت نفسي إلى حضورك للمحادثة والتأنيس، ولأتعرف منك أشياء كثيرة مختلفة تردد في نفسي على مر الزمان، لا أحصيها لك في هذا الوقت، لكني أنشرها في المجلس بعد المجلس على قدر ما يسنح ويعرض، فأجبني عن ذلك باسترسال وسكون بال، بملء فيك، وجم خاطرك، وحاضر علمك، (..) مع عفو لفظك، وزائد رأيك، وربح ذهنك (..) واجزم إذا قلت، وبالغ إذا وصفت، واصدق إذا أسندت، وافصل إذا حكمت، إلا إذا عرض لك ما يوجب توقفا أو تماديا (..) وكن على بصيرة أني سأستدل مما أسمعه منك في جوابك عما أسألك عنه على صدقك وخلافه، وعلى تحريفك وقرافه".[1]

استشهدنا بهذا النص على الرغم من طوله لأنه يحدد استراتيجية الحوار التي وضع أسسها الوزير ابن سعدان منذ الليلة الأولى (أو بالأحرى وضعها التوحيدي وهو يشكل استراتيجية بناء نصه السردي). فالوزير سيعرض، حسب سيناريو سردية طقس المؤانسة، في كل ليلة مسألة تشغله، وعلى التوحيدي/السارد وصانع الحدث والنص، أن يجيبه باسترسال على قدر ما يسنح الخاطر مع تدعيم أقواله وأحاديثه بالإسنادات

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج.1، ص ص. 19–20.

المناسبة، نظرا إلى أن الوزير سيستدل على جوابه وسيعرف صدقه وكذبه. وبذلك تتحدد مقومات الحوار البارزة التي تشكل سردية التوحيدي في "الإمتاع والمؤانسة": السؤال- الجواب: (التعليق والرواية)- الإسناد.

وبعد هذه الفقرة مباشرة نلفي السؤال يطرح نفسه، إذ يقول الوزير: "قد مر في كلامك شيء يجب البحث عنه، ما الفرق بين الحادث والمحدث والحديث (..) ما الفرق بين حدُث وحدَث؟"[1] وهذا السؤال يحفز السارد على متابعة حديثه ومد نفسه عبر الرواية. وفي الليلة الثانية يطالع الوزير التوحيدي بسؤال يتغيا معرفة حقيقة شخصية هامة، وهو سؤال سردي الطابع: "ثم حضرت ليلة أخرى، فقال: أول ما أسألك عنه حديث أبي سليمان المنطقي كيف كان كلامه فينا، وكيف كان رضاه عنا ورجاؤه بنا، فقد بلغني أنك جاره ومعاشره، ولصيقه وملازمه وقافي خطوه وأثره، وحافظ غاية خبره".[2]

يحفز هذا السؤال عن شخصية أبي سليمان المنطقي السارد على تصويرها والإخبار عنها وعن أفعالها وما تطويه بين جوانحها من رضى عن الوزير. وبذلك يكون هذا السؤال الفخ سؤالا محفزا على الإرسال ومساهما في تشكيل "طقس المؤانسة" السردي/الحواري. وكما يأتي السؤال لتحفيز المرسل وحثه على الإرسال، نجده يدعو إلى وصل حبل الأنس وإكمال ما قد انقطع: "قال لي ليلة أخرى: ألا تتمم ما كنا به بدأنا. قلت: بلى..."[3]

وبالإضافة إلى هذه الوظائف يسعى السؤال إلى استبطان دواخل المتحاورين ووصل حديث الأنس بحيث لا يكتفي الوزير بالحصول على الخبر المفرد، بل يسأل ويلح في السؤال بهدف إطالة المتعة وشد دفة المؤانسة حتى تصل إلى ذروتها، يقول مثلا: "فكيف يتم له ما هو فيه مع هذه الصفات التي ذكرتها؟"[4]

هذا فيما يتعلق بالسؤال الذي يشكل "طقس المؤانسة" ويربط ليالي "الإمتاع والمؤانسة" بعضها ببعض ويحفز السارد على مواصلة حديثه، أما فيما يتعلق بالسؤال

---

(1) نفسه، ج. 1، ص 25.
(2) نفسه، ج. 1، ص 29.
(3) نفسه، ص 67.
(4) نفسه، ص 69.

الذي يرد في صلب الحوادث السردية، فإن وظيفته تنحصر في ربط الأفعال بعضها إلى بعض وتوتير الحدث وتصعيده، وقد يكون السؤال عنصرا في حوار بسيط (مثل حكاية اليهودي والمجوسي).[1] وهذا النوع من السؤال يلون "الخبر" بالتنوع الأسلوبي ويبعده عن الجمود، وبذلك يتضافر مع السمات الأخرى في تحسين السرد ومنحه طابع المتعة التي يقتضيها "طقس المؤانسة".

ب-التعليق:

بالإضافة إلى السؤال نجد التعليق من السمات البارزة التي تكون الحوار في "طقس المؤانسة"، وهو يؤدي وظيفة تحفيزية، بدوره، تماما كالسؤال، حيث يزكي الحديث المسرود، ويثير السارد ويمده بشهوة الإرسال المتتابع في إطار الحوار/السرد. وقد يأتي التعليق ليزكي السرد، وبذلك يصبح الوزير مشاركا في عملية السرد إذ إنه يتسلم زمام الحكي والحديث من السارد ويضطلع بهما إلى حين. وقد يكون التعليق على جواب السارد يتسم بالانتقاد العميق والنقد اللاذع، فيضطر التوحيدي إلى الرد والتوضيح، وبذلك يأخذ الحديث بعضه برقاب بعض، ويتسلسل حتى يكتمل "طقس المؤانسة" الحواري/السردي. وكأمثلة على هذه الطرائق في التعليق ندرج بعض اللمحات الدالة، يقول الوزير: "ما أحسن ما قال ابن المقفع! وما أحسن ما قصصته وما أتيت به! هات الآن من عندك من مسموع ومستنبط".[2] ويقول ثانية: "هذا كلام ظريف، وما خلت أن ابن يعيش مع فدامته، ووخامته يسحب ذيله في هذا المكان، ويجري جواده بهذا العنان"، وبذلك يحفز المرسل الذي يجيبه: "إن له مع هذه الحال مرامي بعيدة، ومقاصد عالية، وأطرافا من المعاني إذا اعتقلها دل عليها، إما بالبيان الشافي، وإما يكون طريقا إلى الوهم الصافي".[3]

وهكذا يرتبط حبل الحديث ويتواصل الحوار الذي يشكل، إلى جانب المكونات الأخرى، "طقس المؤانسة". وقد يسهم تعليق الوزير في رسم صورة شخصية من الشخصيات التي يدور حولها الحوار، وبذلك يسهم في بناء حديث الأنس السردي،

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج. 2، ص 157- 160.

(2) نفسه، ج. 1، ص 73.

(3) نفسه، ص 218.

يقول مثلا عن الحاتمي: "هذا حسن، لو أتى به الحاتمي للوى شدقه، وقال: تنح فقد جاء الأسد وغلب الطوفان وخرج الدجال وطلعت الشمس من المغرب، ما بال أصحابنا تعتريهم هذه الخيلاء، ويغلب عليهم النقص، ويستمكن منهم الشيطان؟" (1)

من خلال هذه الأمثلة يتبين أن التعليق يشكل بعدا هاما من أبعاد الحوار، وأنه يسهم في وصل دفة السرد عبر إغنائه لحديث الأنس الذي يتطلب التفاعل بين مرسل ومتلق يشتركان معا في تكوين "طقس المؤانسة". ولا ننس أن الحوار شرط من شروط هذا النوع الأدبي السردي/الحواري.

ج-الرواية:

أكد أبو حيان أهمية الرواية باعتبارها سمة مكونة ل"طقس المؤانسة"، أو بالأحرى حديث المؤانسة الذي يعد حلفا سرديا بين سارد ومتلق. يقول على لسان أبي الوفاء المهندس: "إن الإشباع في الرواية أشفى للغليل، والشرح للحال أبلغ إلى الغاية وأظهر بالمراد وأجرى على العادة". (2) وبذلك تكون الرواية ضرورية لتدعيم حوار المؤانسة. وقد سبقت الإشارة إلى أن الوزير قد اقترح أن يقوم الحوار على دعائم ثلاث: السؤال- الجواب- الإسناد. فالجواب يتشكل من خلال مظهرين: الرواية المباشرة التي يروي فيها السارد معارفه وتصوراته، كما يروي فيها عن ذاته، والرواية التي يرويها عن غيره ويتقنع بها ليمتع متلقيه، ومن خلال الطريقتين معا يؤنس متلقيه ويشكل "حوار المؤانسة".

والمتأمل في "كتاب الإمتاع والمؤانسة" يلفي أشكال الرواية متعددة تبعا لتعدد الموضوعات، وتبعا للشخصية التي يروي عنها التوحيدي، وبذلك تعددت أسماء الرواة، وتنوع الخطاب/الجواب. وقد حظي الفلاسفة بحصة الأسد في رواية التوحيدي إلى جانب رواة الأخبار واللغويين. ومن خلال هذه الروايات المتباينة تشكلت أحاديث المؤانسة التي تضم تحت جوانحها أنواعا أدبية مختلفة وأساليب فنية نابعة من طبيعة هذه الخطابات. وبالإضافة إلى سمة التنوع التي تطبع الرواية، هناك سمة الإيهام تبرز إلى جانبها، وذلك أن الأبعاد التي تخدمها الرواية في العمق أبعاد جمالية سردية بالأساس، ويروي التوحيدي عن غيره ليدعم سرده ويؤكد مصداقيته المشكوك فيها، وهذا ما

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج.3، ص 127.

(2) نفسه، ج.1، ص 10.

يتبين من خلال قول الوزير: "قرأت ما دونه الصابي أبو إسحاق في "التاجي" فما وجدتُ هذا الحديث فيه. قلت: لعله لم يقع إليه، أو لعله لم ير التطويل به، أو لعله لم يستخف ذكر عز الدولة على هذا الوجه. قال: هذا ممكن، فهل سمعت في أيام الفتنة بغريبة؟".[1] ويبين هذا النص أن رواية التوحيدي مستراب فيها، ومن ثم تظل روايته وسيلة إيهامية يريد من خلالها وصل دفة الحوار وتشكيل "طقس المؤانسة" عبر إغناء الحديث بمقولات الآخر.

وإن كان المتأمل في تلك الروايات المتباينة يجدها تتلون بأسلوب الكاتب وتعبيراته، مما يدل على أنها صادرة عنه، وما الإسناد سوى وسيلة إيهامية يراد بها شد المسرود له/الوزير، وكذلك القارئ/المتلقي إلى خيوط المحاورة والسرد. وأغلب الليالي تخلو من طابع الحديث المرسل الذي لا يسند إلى الآخر. وبذلك تأخذ الرواية النصيب الأوفر من سرد أبي حيان التوحيدي، والملاحظ أن هذه السمة البارزة أكدت قيام كتاب "الإمتاع والمؤانسة" على السرد والإخبار في إطار حواري، بين مرسل ومتقبل يخضعان لطقوس المؤانسة التي تقتضي الحديث الممتع/المؤنس. وهذان الشرطان لا يتحققان إلا بوسائل التجميل المتباينة، ومنها الرواية التي يراد بها التنويع في الخطاب، والتنويع في الأساليب والصيغ السردية في إطار حوار شامل، خاصة حينما تصبح الرواية وسيلة يراد بها الإيهام بصدق المرسل، وما يؤكد هذا القصد الإيهامي أن الرواية، غالبا، تتشكل من خلال أسلوب واحد متشابه لا نستبين فيه اختلاف الرواة إلا تبعا للمضمون الذي تحمله، وتبعا لمستوى أسلوب النوع الأدبي/الخطابي الذي ينتمي إليه النص المروي، أما الأسلوب العام فيتشكل انطلاقا من خصائص كتابة الراوي المهيمن والكاتب لنص "الإمتاع والمؤانسة"، أي التوحيدي.

د-الإسناد:

يبرز التوحيدي أهمية الإسناد من خلال قوله على لسان أبي الوفاء المهندس: "وليكن الحديث على تباعد أطرافه، واختلاف فنونه مشروحا، والإسناد عاليا متصلا، والمتن تاما بينا".[2]

---

(1) نفسه، ج. 3، ص 159.

(2) نفسه، ج. 1، ص 8.

يتبين من خلال هذا النص أن الإسناد له وظيفته الخاصة في تشكيل حديث المؤانسة، إلى جانب الرواية التي تحتاج إلى سند يصلها بمتلفظها وبمن صدرت عنه، بمعنى أن الجواب يحتاج إلى هذه الآلية لكي يزكي ويصدقه النديم. وبما أن الرواية مشكوك في صدقها وأنها إيهامية، فالسند، بدوره، قد يكون مشكوكا في صحته، يراد به الإيهام، فقط، كما يرام بالرواية، ومما يؤكد ما ذهبنا إليه أن التوحيدي قليلا ما عمل بالسند، فتأتي جل أحاديثه ومروياته بدون سند، وإذا أسند، فإنه يروي عن أشخاص معدودين لا يتعداهم إلى غيرهم إلا لماما، ولكل نوع أدبي/خطابي أسانيده الخاصة التي تقتصر عليه دون غيره من الأنواع. وعادة ما يكون الإسناد لشخص مفرد، ولا يشذ عن هذه القاعدة سوى أسانيد النادرة والملح وحدهما لأن رواتهما كثر، ولتأكيد بعدهما الساخر وانتشارهما على نطاق واسع بين الناس وفي كتب الأدب وذخائره.

3- **تركيب:**

نستنتج من كلّ ما سبق أن أبا حيان التوحيدي قد وقف عند ملامح "نظرية سردية" تخص "طقس المؤانسة"، وتعي فروقات بعض الأنواع الأدبية السردية التي تعد من مكونات حديث المجالسة/المؤانسة، وقد كانت تعريفاته وخلاصات تأمله في تلك الأشكال السردية في بداياتها الجنينية، إرهاصا بتشكل "وعي نظري" بالسرد العربي في منطلقاته الأولية، وقد بينا كيف اهتم التوحيدي بالسرد ومكوناته، وكيف جعل من الرواية والتعليق والسند أسسا لتشكيل سردية "الإمتاع والمؤانسة"، إلى جانب ما ضمه الكتاب من صيغ سردية تتصل بالأنواع التي وقف عند خصائصها، وكما بينا في المبحث الأول من هذه الدراسة، ولا يخفى على القارئ أن تلك الأنواع شكلت جانبا هاما في بناء نص كتاب "الإمتاع والمؤانسة" بطابعه السردي/الحكائي الذي يضاهي في غنى مادته وحكاياته أهم كتب السرد العربي، وعلى رأسها "ألف ليلة وليلة" الذي كان في خلفية اشتغال التوحيدي وأفق بنائه لسرديته الخاصة.

الفصل الثالث

في التلقي السردي العربي
قراءات في المشاريع

فلسفة السرد
في منظور محمد احمد خلف الله

د. محمد عبد مشكور(*)

مقدمة:

ليس سهلاً أن يكون الباحث موضوعياً في أعماله البحثية فلا يطلب أكثر من الحقيقة التي هي ضالته التي ينشدها وهدفه الذي يتوخاه ويتوسل بكل سبب من أجل أن يصل إليه وأخطر ما يقتل هذه الموضوعية المجردة ويجهز على أهدافها ونتائجها هو التسليم بمقولات الآخرين على أنها حقائق قطعية لا تقبل المناقشة ولا تستوجب المراجعة والتحري فتصبح هذه المسلّمات بمرور الزمن وتقديس الناس عقيدة راسخة يحارب من يخالفها ولو كان محقاً.

هكذا كانت رحلة محمد أحمد خلف الله العلمية في دراسته للفن القصصي في القرآن الكريم التي أحيطت بهالة واسعة من النقد والتشنيع تجاوزت المنطق العلمي وأخلاقيات البحث إلى حد وصف عمله بأنه أخطر من وباء الكوليرا الذي كان يحصد أرواح آلاف الناس في مصر يومئذ.

لم يهدف هذا البحث إلى الدفاع عن الباحث وعن عمله فهذا أمر تكفل به من هو أجدر في هذا المضمار وأقرب إلى الباحث وعمله من أمثال الشيخ أمين الخولي والشيخ خليل عبد الكريم وغيرهما منذ أكثر من نصف قرن من الزمان.

ما يهدف البحث إليه هو الكشف عن فلسفة السرد في القصص القرآني في نظر محمد أحمد خلف الله كاشفاً عن قيم علمية مهمة منها (علاقة الفلسفة بالسرد)

(*) باحث من العراق.

باستثمار مقولات هوسرل في فلسفته الظاهراتية في تحقيق ترابط الفلسفة بالسرد، ثم الكشف عن مرجعيات خلف الله الثقافية في عمله واختار البحث أهم مرجعيتين هما "أصول الفقه" و"الفلسفة" بوصفهما أهم موجهين لمسارات البحث وتقرير نتائجه، فما يتعلق بأصول الفقه يصرح به خلف الله في مواضع متعددة من بحثه صراحة، أما ما يتعلق بالفلسفة فلم يصرح خلف الله بأي مذهب فلسفي تأثر به حتى يمكن للباحث أن يقرر مذهبه الفلسفي؛ لذلك أجرى الباحث مقاربات فلسفية لما طرحه خلف الله من أفكار في ضوء فلسفة التأريخ عند الفيلسوف الألماني "كانط 1724-1804" والفيلسوف الفرنسي" پول ڤالري 1871 - 1945" والفيلسوف "جاك دريدا 1930 -2004 "في مفهوم (النوستالوجيا) أو الحنين إلى الماضي، والفيلسوف الألماني"يورغن هابرماس 1929" والفيلسوف الأمريكي البراجماتي"ريتشارد رورتي 1931-2007" في مفهوم التأريخ والصدق، ثم تناول البحث مسألة النص القرآني والسرد ببيان علاقة القص بالسرد وشرعية استخدام هذا المصطلح في عمل خلف الله بالرغم من الفارق الزمني بينه وبين ظهور مصطلح السرد في نهاية ستينيات القرن العشرين، ثم تناول البحث مسألة القصص القرآني بين المنظور الأدبي والمنظور الديني مبيّناً موقف القرآن في قصصه من المقومات التأريخية (الزمان والمكان وترتيب الأحداث وتحديد الشخوص ومواقفهم) فلم يراعِ من هذه المقومات إلاّ ما يحقق مقاصيد القرآن من العظة والاعتبار والمواساة وتثبيت حقائق النبوة بأجمل أسلوب وأروع عبارة، ثم تناول البحث بعد ذلك المقومات الأدبية للقصة القرآنية ومنها مفهوم الوحدة القصصية الذي يعني أنّ القصة القرآنيّة لا تدور حول الأشخاص على أنّها قصص تاريخية، وإنّما هي تدور حول الأغراض والمقاصيد والمشكلات التي تحاول حلّها، فبالرغم من اختلاف القصتين من ناحية الأشخاص في القرآن الكريم تتفقان في البناء والتركيب لاتفاقهما في الغرض والقصد.

وكذلك علاقة البيئة بالقصص القرآنيّ وأثرها في صياغته من ناحيتي الأحداث والشخوص ومن ناحية نوع القصص القرآني ومعرفة قسم منه عند العرب في الجزيرة العربية قبل نزول القرآن وأفصح بذلك الشعر الجاهليّ مثل قصص أحمر عاد وأحمر ثمود وقصص الجن مع سليمان، وبيان أنّ القرآن الكريم حرص على إفادة مقاصيده من القصص المعروفة عند القوم حتى يكون للإنذار خطره وللعبرة أثرها.

ثمّ تناول البحث مسألة مصادر القصص القرآنيّ ومنها العقلية العربيّة التي لم يعد القصص القرآنيّ عنها إلاّ في القليل النادر ومن هنا جاءت مقولة الأقدمين بأنّ القصص القرآني ما هو إلاّ أساطير الأولين.

وكذلك العملية الفنّيّة أو الصنع البلاغيّ وذلك يتمثل في أسلوب القرآن الكريم وطريقته في رسم الأشخاص، وفي إقامة الحوار، وتوزيع العناصر القصصية.

والأخبار التي نقلت من الأمم الأخرى"بيئات الأنبياء عليهم السلام" وهذه البيئات كانت على معرفة كبيرة بالأنبياء الذين أرسلوا إليها وما جرى بينهم وبين أهلها من حوارات.

1-الفلسفة والسرد (المفهوم والعلاقة)

بات الحديث عن مفاهيم العلوم من البديهيات في سنن التأليف ومناهج البحث العلمي، وإذا كان الحديث عن مفهومي (الفلسفة) و(السرد) من المستهلك الثقافي، نظراً لكون هذين الحقلين المعرفيين أعرف من أن يعرّفا بالنظر لكثرة ما كتب في مجال كُلّ منهما من البحوث والدراسات الرصينة، فبالتالي لا يسوغ الحديث عن مفهوميهما هنا أكثر من اقتضاء المنهجية البحثية لذلك.

ولا بُدّ لنا ونحن نعرض لهذا الموضوع من أن نراعي ترتيب المسائل، وتسلسلها علمّياً ومنهجّياً، فالتعريف اللغوي يمثل الحقيقة اللغوية السابقة للحقيقة الاصطلاحية، وفي كثير من الأحيان تكون الثانية متفرعة عن الأولى، وهذا ما يعطي شرعية تقادم الحقيقة اللغوية على الحقيقة الاصطلاحية.

فكلمة (فلسفة) وردت في المعجم العربي بمعنى الحكمة، وأشير إلى عجمتها، ثمّ ذكرت كلمة الفيلسوف، وبعدها وقد تفلسف[1]. والحكمة عبارة عن معرفة أفضل الأشياء بأفضل العلوم[2]. والحكمة مأخوذة من مادة حَكَمَ الذي أصله المنع، وسميت

---

(1) ينظر لسان العرب، لابن منظور (ت711 هـ)، 3/3074 (مادة فلسف)، مراجعة وتحقيق د. يوسف البقاعي وصاحبه، ط1/ (1426 هـ - 2005 م)، مؤسسة الأعلمي بيروت - لبنان.

(2) المصدر نفسه، 1/900.

حكمة الدابة وهي حديدة في اللجام؛ لأنها تمنعها من مخالفة راكبها، والحكمة سمي هذا الاسم لأنها تمنع صاحبها من الجهل[1].

ولم تبتعد الدلالة الاصطلاحية عن هذا المعنى، إذا أشير إلى أنّ أصل لفظة (فلسفة) في اللغة اليونانية مشتق من مركب (فيلا – سوفيا) ومعناها محب الحكمة[2] فلمّا عُرّبت قيل فيلسوف، ثمّ اشتقت الفلسفة منه[3].

ويبدو من العرض أن المعنيين (اللغوي، والاصطلاحي) متقاربان، وغاية ما في الأمر أن العربية أنابت المضاف إليه مناب المضاف واستغنت عنه لكونه معروفاً، وهذا مظهر من مظاهر الحقيقة العرفية في اللغة العربية[4].

وأمّا (السرد) فمفهومه في اللغة بحسب ما جاء في مقاييس اللغة "سرد: السين والراء والدال أصل مطرد منقاس، وهو يدلّ على أشياء كثيرة متصل بعضها ببعض"[5]، وبتحديدٍ أدق هو عند ابن منظور "تقدمةُ شيءٍ إلى شيءٍ تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، ويقال سَرَدَ الحديث، ونحوه يسرُده سرداً إذا تابعه، وفلانٌ يسردُ الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له"[6].

أمّا في الاصطلاح فهو "المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو خبر أو أخبار، سواء كان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال"[7].

---

(1) المصدر نفسه، 902/1، وينظر مجمل اللغة، لأحمد بن فارس (ت 395 هـ)، 150، مراجعة محمد طعمة، دار إحياء التراث العربي ط/1، (1426 هـ – 2005 م) بيروت، لبنان.

(2) ينظر المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، 160/2، دار ذوي القربى، ط/1 (1385 هـ) قم – إيران.

(3) المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، د. عبد المنعم الحنفي، 602، مكتبة مدبولي، ط/3، 1420 هـ – 2000 م.

(4) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي/27، مراجعة محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/1، (1415 هـ – 1995 م).

(5) معجم مقاييس اللغة، لأحمد بن فارس (ت 395 هـ)، 175/3، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل (1420هـ – 1999م)، بيروت، لبنان.

(6) ينظر لسان العرب 1798/2 مادة (سرد).

(7) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، 112، مكتبة لبنان – بيروت (1979).

بعد العرض للمفهومين يحاول البحث التوصل إلى حقيقة التداخل بين علمي (الفلسفة) و(السرد) تحقيقاً لمبدأ المضايفة بين العلوم في تحقيق الإبداع على مستوى النتائج بوصف هذه الحقيقة مَعْلَماً من معالم الرقي الفكري المبني على مرجعيات ثقافية متعددة. وأنا إذ أكتب في هذه المسألة أعترف بالفضل للأستاذ إبراهيم صحراوي فيما قدمه لبيان هذه العلاقة في مقدمة كتابه (السرد في التراث العربي القديم) فهو في كل الأحوال سابق في هذا، فحاولت ما استطعت أن لا أكرر ما ذكر الباحث لأن تكرار الحقائق إضعافٌ لقيمتها لذلك اخترت ميداناً من ميادين الفلسفة نشدتُ فيه ضالتي وهو (ميدان الفلسفة الظاهراتية) متمثلةً بمقولات الفيلسوف الألماني أدموند هوسرل (1859 - 1938) الذي عاش عبر طيّة القرن التاسع عشر، وخلال الثلث الأوّل من القرن العشرين، ومثلت مقولاته الفلسفية التي سوف نعتمدها هنا الحركة التي كان من شأنها أن طبعت روح العصر بأثر منهجيتها العميق.

وعلى وجه التحديد في (معنى العني في قصدية هوسرل) تتجلى لنا علاقة الوعي بالموضوع هذه العلاقة المتلازمة تلازماً يقتضي الوحدة العضوية بينهما بمعنى لا وجود لأحدهما خارج الآخر: (لا وجود للوعي خارج الموضوع ولا وجود للموضوع خارج الوعي)، وعندما نذكر - هنا - مصطلحي (الوعي) و(الموضوع) فإننا نعني بهما - في منظور هوسرل - (الذات) و(ما يحيط بها الشيء الخارج).

وهذا ما تؤكده الفلسفة الظاهراتية بقولها: "إنّ فعل الإدراك مثلاً، يعرب لنا عن ذاته من خلال الوصف، كذي طابع قصدي، بل يعرب لنا عن هذا الطابع بصفته مُبيّناً في بنية هذا الفعل، من هنا إن قصدية الإدراك، أو عنيويته، لا تعني توجهه إلى شيء كائنة يلحق به إلحاقاً من الخارج كشيء يمكن الاستغناء عنه دون التفريط بإدراكية فعل الإدراك إنّ الإدراك ما هويّاً إدراك لشيء وذلك بصرف النظر عن كينونة هذا الشيء.."[1]، فالوعي في ضوء هذا النص (فعل) في مفهوم هوسرل ذو طابع قصدي متحرك داخل الموضوع ومعه متعالياً، أي: الوعي على الفروق والمقابلات، أو بين الذات والموضوع.

---

(1) مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، د. إنطوان خوري، 186، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، بيروت - لبنان.

وتتضح هذه المسألة بشكل أدق في النص الآتي: "على هذا الصعيد الوصفي صرفاً ينتفي الكلام عن خارج الوعي وعن داخله، عن بطون الوعي ومفارقته، وبذلك تتوارى مسألة العبور بين الذات والموضوع، ولا يقلل من أهمية هذا الصعيد كونه ما يزال صعيد بنية فارغة المهم بادئ ذي بدء، هو الكشف الوصفي عن بنية فعل الوعي. الذي يتبدّى إذ ذلك كفعل يتوجه دائماً لشيء: حتى في الهلوسة، وسائر أنماط الوهم والتوهم، بالتالي فإنّ المهمة التالية للوصف الفينومينولوجي تكمن في الكشف عن التلازم، أو التضايف بين فعل العني وشيئه المعني بحيث يتبدّى النحو الكينوني الخاص بهذا الشيء ملازماً على الدوام لنحو عنيه، كما تتبدى الفروقات بين مختلف أنحاء الكينونة الخاصة بالشيء المعني ملازمة للفروقات المميزة لمختلف أنحاء فعل الوعي"(1).

ففي ضوء ما ذكر يتحقق تضايف بين (الذات) و(الموضوع) لا يقبل المفارقة أو الاستقلال وتتبدى فيه جميع الفروقات بينهما فيتحقق التلازم الدائم. وهذا المفهوم هو الجديد الذي جاءت به فلسفة (هوسرل) الظاهراتية، يقول د. إنطوان خوري: "إن الجديد في مفهوم هوسرل للقصدية هو إبرازه للوحدة العضوية التي تشد الفعل ماهوياً إلى شيئه، وذلك من خلال التركيز على تبيّت الشيء في فعل عنيه، فكأن شيء الفعل من إنتاج الفعل بالذات ومن إبداعه، بحيث يفهم الحفظ مقوّماً ماهويّاً من عمل الإنتاج والإبداع فلا يكون الفعل بدون شيئه ولا يكون، أو يبقى الشيء بدون فعل عنيه. من هنا إن (القصد) ليس علاقة تربط بين قوامين مستقلين على نحو خارجي، ولا القصدية تبقى من هذا المنطق علاقة بين ذات مستقلة وموضوع خارجي.."(2).

وانطلاقاً من هذه المقولات الفلسفية الهوسرلية نتجه إلى حقيقة (السرد)؛ لنتعرف بعد ذلك على مقدار العلاقة بين (الفلسفة) و(السرد)، ولعل مقولة (مونيكا فلودرنك) السرد في كل مكان (Narrative is everywhere)[3] خير ما يحقق هذه

(1) مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، 186.
(2) المصدر نفسه، 186 - 187.
(3) مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك، 11، ترجمة د. باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان، ط/1، (1439هـ - 2012م).

المسألة، فالسرد حين نتكلم عنه اليوم فإننا نربطه حتماً بنوع أدبي من السرد، الرواية أو القصة القصيرة، وكلمة السرد(narrative) مشتقة من الفعل يسرد (Narrate) يحيط السرد بنا كلياً فهو ليس فقط في الرواية، أو في الكتابة التأريخية، يرتبط السرد قبل كلّ شيء بفعل القص[1] Act of narration.

هذا ما يخص السرد وأشكاله غير المحددة المتمثلة في الوجود والتي تحدث عنها الناقد الفرنسي "رولان بارت" في دراسته الموسومة بـ "مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد حين يقول: "ثمة أشكال غير محددة للسرد في العالم، قبل كل شيء هناك تنويع هائل في الأجناس الأدبية، كل واحد منها يتفرع إلى أنواع أخرى، الأمر الذي يوحي بملائمة الأنواع لقصص الإنسان... فالسرد يكون حاضراً في الأسطورة والخرافة والقصة على لسان الحيوان، والحكايات والقصص القصيرة، والملاحم، والتاريخ والتراجيديا، والدراما..، وفن التمثيل الصامت (الإيمائي)، واللوحة المرسومة..، والنوافذ ذات الزجاج المنقش، والأفلام، والأخبار المحلية، والمحادثة.. "[2].

أمّا راوي القصص أو السرد فهو - أيضاً - متعدد ومتنوع بتنوع أشخاصه، تقول مونيكا فلودرنك: "ويمكن إيجاد شخص ما، في أي مكان يخبرنا بشيءٍ ما: قارئ نشرة الأخبار في الراديو أو الأستاذ في المدرسة أو صديق في المتنزه أو زميل مسافر في القطار، أو صاحب محل لبيع الصحف، أو شريك في وجبة طعام مسائية أو إعلامي في التلفزيون أو كاتب زاوية الرأي في الجريدة أو الراوي في الرواية التي نستمتع بقراءتها قبل ذهابنا إلى الفراش. نحن كل الرواة في حياتنا اليومية، وفي محادثاتنا في بعض الأحيان نكون نحن رواة محترفين، أحياناً يمكن أن نلعب دور الراوي: مثلاً حين نقرأ قصصاً وقت النوم لبعض الأطفال"[3].

وكون السرد متنوعاً بأشكاله ورواته فهو - أيضاً - موجود في كل زمانٍ ومكان، واسع الانتشار يقول رولان بارت: ".. فضلاً عن وجود السرد في هذا التنويع

---

(1) مدخل إلى علم السرد، 11.
(2) نقلاً عن كتاب السرد "الشكل والوظيفة في السرد"، جيرالد برنس، 6، ترجمة د. باسم صالح، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط/1 (1439هـ - 2012م).
(3) مدخل إلى علم السرد، 11.

اللامحدودة من الأشكال فإنه موجود كذلك في كل الأزمنة، والأمكنة، والمجتمعات، فهو يبدأ بالفعل مع تاريخ البشرية نفسه"[1].

وخلاصة الأمر السرد يحيط بنا في كل زمان ومكان وفي أي مجتمع في ضوء مصاديقه، ولما كانت الذات "الواعية" لا تنفك عن الموضوع "ما يحيط بها، أي: بالذات" بحسب هوسرل فإن الفلسفة متداخلة مع السرد باعتبار (الوعي) المفهوم الفلسفي الذي يتداخل مع الموضوع تداخلاً متلازماً يكفل لهما (الوحدة العضوية).

2-المرجعيات الثقافية لخلف الله في كتابه "الفن القصصي في القرآن الكريم"

ثمة مرجعيات ثقافية راكزة اعتمدها خلف الله في عمله هذا بوصفها مرتكزات علمية تحقق للبحث نقطتي الشروع والغاية، بمعنى آخر إنها المحور الذي تدور حوله طروحات البحث وتعكز عليها نتائجه في خضم الانعطاف المعرفي الخطير – في منظور المعنيين بهذا الشأن وقتئذٍ – الذي مثله كتاب "الفن القصصي في القرآن الكريم" الذي وشت نتائجه بحقائق بحثية صدعت جدران هيكل المسلمات المعرفية الناتجة من قراءات للنص القرآني لم يُراعَ فيها الجانب الأدبي والجمالي. وكان أصحاب هذه المسلمات قد اكتفوا بحدودها التي رسموها ووقفوا عندها حاسرين أفكارهم في مفاهيم ضيقة يمثلها المفهوم التاريخي للنص القرآني وإشكالاته التي أدخلوا أنفسهم فيها واستعانوا على حلها بما هو أدهى "الإسرائيليات" أو التمحل في التفسير والتعسف في التأويل.

ولعل أمر دراسة القصص القرآني في ضوء هذه الرؤية الضيقة فرض على خلف الله منهجاً بحثياً دقيقاً وحتى يؤتي هذا المنهج أكله ويصل بصاحبه إلى الحقيقة المطلوبة دأب صاحبه على التسلح بمرجعيات ثقافية مهمة أثّث بها عقله قبل ولوج الميدان وأطال فيها النظر وتمكنت منها عقليته تمكناً جيداً أفضى به إلى نتائج طيبة.

من هذه المرجعيات:

---

(1) نقلاً عن كتاب علم السرد "الشكل والوظيفة في السرد"، 6.

2-1 - أصول الفقه:

لهذه المرجعية الثقافية "العقلية" أثر كبير في عمل خلف الله وهو من شهد بذلك قائلاً: "وكان منهج الأصوليين في البحث في المقدمات اللغوية، وفهم النصوص القرآنية حين يستخرجون الأحكام، ويضبطون أمور التشريع من العوامل التي تغريني أيضاً فعقدت العزم على أن أصنع صنيعهم في القرآن في غير باب التشريع، عقدت العزم على أن أجمع الآيات المتعلقة بجزئية من الجزئيات، أو مسألة من المسائل فأرتبها الترتيب التاريخي وأفهمها الفهم الذي يساعدني على استخلاص الحقائق وتوضيح ما تشتمل عليه من أفكار، وآراء دفعتني هذه الأشياء إلى القرآن فطاوعتها، وأخذت موضوعي الأوّل "جدل القرآن الكريم" موضوعاً لدراسة الماجستير"[1].

ولم تنحسر المرجعية الأصولية عنده في دراسته للماجستير فقط، وإنما أفاد منها فائدةً كبيرةً في أطروحته "الفن القصصي في القرآن الكريم" وقد صرح بذكر هذه المرجعية في عمله معتمداً عليها[2].

ولبُّ دراسته للقصص القرآني قائم على (مبدأ الوحدة القصصية في القرآن الكريم) والذي يعني أنّ قصص القرآن الكريم لا تدور حول الشخصيات كما فهم القدماء وإنما تدور حول المقاصد والأغراض والمشكلات التي تحاول حلّها، وهذا ما يمثل الفرق بين صنيع الأدباء وصنيع المؤرخين وهذه الرؤية تمثل تأثره بالمنهج الأصولي القائم على مطاردة الفكرة (الحكم الشرعي) في سور القرآن الكريم بغض النظر عن الأشخاص الذين تدور حولهم هذه الأحكام.

ومن هنا يذكر خلف الله تأثره بهذا المنهج الأصولي قائلا: "أما أنه يتفق وقواعد الأصوليين فلأنهم يجعلون مدار البحث في الآية القرآنية ما تصوّره من حكم شرعي أو عقيدة دينية ولا يجعلونه الأشخاص الذين تدور حولهم هذه الأحكام، ومن هنا توزع الحديث على الأزواج في مواطن كثيرة فجاء بعضه في آيات النكاح وبعضه في آيات الطلاق وبعضه فيما يقوم بين الزوجين من خصومات، كما جاء بعضه في آيات النفقة وبعضه في آيات الميراث وهكذا. ولا يستطيع باحث أن يجمع بين آيات

---

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم، ص 32.

(2) المصدر نفسه، ص 45.

الطلاق وآيات الميراث إذ هذه توضع في باب الميراث وتلك في باب الطلاق وهكذا. وهذا هو ما يحسن أن يجري عليه العمل في القصة القرآنية فيحسن أن تكون الوحدة هي الغرض القصصي فتكون هذه القصة للتخويف وتلك للإنذار وهذه للعظة وتلك لتثبيت قلب النبي عليه أفضل الصلاة والسلام"[1].

ثمّ يذكر بعد ذلك: تعقيبا منه على هذا المنهج: "وواضح أننا لا نستطيع أن نجمع بين قصة للبعث كقصة إبراهيم والطير في البقرة، وقصة تثبيت قلب النبي (ع) كقصة إبراهيم في هود وقصة المحاربة والأوثان كقصة إبراهيم في الأنبياء لمجرد أن هذه القصص كلها تدور حول شخصية إبراهيم (ع)"[2].

ولا أحدني مبالغاً إذا قلت إن المحور الأكبر في دراسته "الفن القصصي في القرآن الكريم" هو المحور الأصولي المتمثل بمفهوم "القصد" على مدار الأطروحة إذا ما قورن ببقية المحاور العلمية الأخرى بحسب مرجعياتها الثقافية، ومرتكزاتها المعرفية.

وأمّا مفهوم القصد فيتمثل في حقيقتين:

- **الأولى**: "اللغوية" ومعناه إتيان الشيء، قصدتُ الشيء قصداً، وأقصد السّهم إذا أصاب فقَتَلَ مكانه وأقْصَدَتْهُ حَيَّة: قَتَلَتْهُ[3]. ومنه قوله تعالى: "وعلى الله قصد السبيل"، أي: على الله تبيين الطريق المستقيم، والدعاء إليه بالحجج والبراهين الواضحة[4].
- **الثانية**: "الاصطلاحية" لم أعثر على تعريفٍ لها في كتب التراث، وقد يكون تعريف (سيرل) لها يغني في تحقيق مفهومها إذ يقول: "وهي المصطلح العام لجميع الأشكال المختلفة التي يمكن أن يتوجه بها العقل أو يتعلق نحو الأشياء، أو الحالات الفعلية في العالم"[5]. وفي ضوء علم أصول الفقه تعدُّ نظرية المقاصد عند الأصوليين وعلى رأسهم الإمام الشاطبي

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم/213 - 214.
(2) المصدر نفسه/214.
(3) مجمل اللغة/552.
(4) لسان العرب، 3232/3 (مادة قصد).
(5) لعقل واللغة والمجتمع "الفلسفة في العالم الواقعي" ص 128، ترجمة سعيد الغانمي الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف ط/1 (2006م- 1427هـ) الجزائر العاصمة (الجزائر).

"790هـ"[1] أهم نظرية تتناول المقاصد العامة للخطاب[2]. يقول الباحث إدريس مقبول: "كل من يقرأ الشاطبي يجده لغويا تداوليا بما تعنيه العبارة من معنى فهو ممن وقفوا دراستهم الأصولية والمقاصدية على تقعيد المعنى وضبطه"[3].

ولبّ هذه النظرية عند الشاطبيّ أنّ "تكاليف الشريعة ترجع إلى حفظ مقاصدها في الخلق وهذه المقاصد لا تعدو ثلاثة أقسام، أحدها: أن تكون ضرورية(*)، والثاني: أن تكون حاجيّة(**) والثالث: أن تكون تحسينية(***)"[4].

وهو أمرٌ بعيد الغور وعر المسلك عظيم الغاية، ولا يسلكه إلّا أفذاذ العلماء، وعباقرة أهل هذا الفن، يقول الشيخ عبد الله دراز: "وهذا بحرٌ ذاخرٌ يحتاج إلى تفاصيل واسعة، وقواعد كلية، لضبط مقاصد الشارع فيها من جهة قصده لوضع

---

(1) سبق الشاطبي إلى القصدية القاضي عبد الجبار الأسد آبادي المعتزليّ "ت 415هـ" في كتابه "المغني في أبواب التوحيد والعدل"، وقد تناول هذا المفهوم في الجزء السابع، والثامن، والتاسع، هذه الأجزاء المتعلقة بـ "خلق القرآن" "الخلق - التوليد" وكذلك في الجزئين السادس عشر والسابع عشر المتعلقين بإعجاز القرآن الشرعيات، وفي هذه الأجزاء تفصيل يغني عن مفهوم القصد. وكذلك أبو حامد الغزاليّ (ت 505هـ) في كتابه المستصفى من علم الأصول "طبعة دار صادر بيروت" في الجزء الأوّل تحت عنوان: "الفن الثاني في المقاصد وفيه فصلان فصل في صورة البرهان وفصل في مادته "ويبدأ حديثه عنه من ص 37 إلى ص 49.

(2) وفي هذا يقول الباحث محمود طلحة: "ونشير - هنا - إلى أنّ الدرس الغربي بكل مناهجه لم يتنبه إلى مثيل معرفي لنظرية المقاصد العامة للخطاب كالتي نجدها عند علماء الأصول والإمام الشاطبي على رأسهم في كتابه الموافقات". "تداولية الخطاب السردي - دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي" هامش "ص 48" ط/1 "عالم الكتب اربد - الأردن".

(3) الأفق التداولي، (نظرية المعنى والسياق في الممارسة التراثية العربية)/64، عالم الكتب الحديث، اربد - الأردن) 2011 م.

(*) "المقصود بالضروريات خمسة وهي حفظ الدين والنفس، والنسل، والمال والعقل، وقالوا إنها مراعاة في كل مِلّة"

(**) وأما الحاجيات: فمعناها حفظ أنواع المعاملات التي لولا ورودها على الضروريات لوقع الناس في الضيق والحرج.

(***) وأما التحسينات: فمعناها الأخذ بما يليق من محاسن العادات وتجنُّب الأحوال المدنّسات التي تأنفها العقول الراجحات، ومنها إزالة النجاسة - وبالجملة الطاهرات كلها - وستر العورة..

(4) الموافقات في أصول الشريعة 7/2 تحقيق الشيخ عبد الله دراز، ط/1 دار الكتب العلمية (بيروت، لبنان).

الشريعة ابتداء، وقصده في وضعها للإفهام بها، وقصده في وضعها للتكليف بمقتضاها، وقصده في دخول المكلّف تحت حكمها"[1].

وكان لهذه النظرية النصيب الأوفر عند خلف الله فقد لقيت مقبوليةً كبيرةً عنده ثم أفادَ منها في عموم توجيهه القصص القرآني وجهةً جماليةً وأدبية.

وقد يكون ما ذكره بشأن مقاصد القرآن في قصصه ما يوضح عمق هذه المسألة عنده قائلاً: ".. وإنّ مقاصد القرآن من مواعظ، وعبر، ، ومن إنذارات وبشارات تختلف في مواطن عنها في مواطن أخر، ومن هنا كان الاختلاف؛ لأن الاختلاف في المقاصد يدفع من غير شك إلى اختلاف الصور الأدبية"[2]. وهذا قريب من قول الشاطبي: "علم المعاني والبيان الذي يعرف به إعجاز نظم القرآن، فضلا عن معرفة مقاصد كلام العرب إنما مداره على معرفة مقتضيات الأحوال: حال الخطاب من جهة نفس الخطاب، أو المخاطِب، أو المخاطَب، أو الجميع، إذ الكلام الواحد يختلف فهمه بحسب حالين، وبحسب مخاطبين وبحسب غير ذلك"[3].

وبكلامه هذا يؤكد لنا تأثره بالعقلية الأصولية في مسألة مقاصد الشريعة، ويبدو قولنا راجحاً في هدي قول محقق كتاب الموافقات: "... يحكي بها [أي الشاطبي] كيف كانت الشريعة مبنية على مراعاة المصالح، وأنّها نظام عام لجميع البشر دائم أبدي، لوفر من بقاء الدنيا إلى غير نهاية، لأنّها مراعى فيها مجرى العوائد المستمرة، وأن اختلاف الأحكام عند اختلاف العوائد ليس اختلافاً في الخطاب الشرعي نفسه، بل عند اختلاف العوائد، ترجع كل عادة إلى أصل شرعي يحكم بها عليها."[4]

وأمّا مفهومه في ضوء الدرس اللساني الحديث بوصفه مصطلحاً مهمّاً في (حقل لسانيات النص) وفي (حقل التداوليات) فنكتفي بتعريف د. عزة شبل للقصد بأنه: "قصد منتج من أية تشكيلة لغوية ينتجها أن تكون قصداً مسبوكاً محبوكاً، وفي معنى أوسع تشير القصدية إلى جميع الطرق التي يتخذها منتجو النصوص من أجل متابعة

---

(1) الموافقات في أصول الشريعة 4/1 "من مقدمة المحقق".

(2) الفن القصصي في القرآن الكريم، ص 46.

(3) الموافقات في أصول الشريعة، 258/3.

(4) مقدمة المحقق، 6/1.

معاصديهم وتحقيقها."[1]، ثم ذكرت بعد ذلك: "وإذا كان التعريف يحدد السبك والحبك كهدفين نهائيين للقصدية، فإن التعريف الثاني يراهما وسيلة ضمن وسائل أخرى عدة يستغلها المرسل من أجل تحقيق مقصده، وهذا يؤكد أنّ عنصري السبك والحبك يوجههما باستمرار قصد المرسل لهدف محدد وهو التأثير في متلق بعينه في ظروف خاصة"[2]. وموضوع القصدية هو مظنة البحث التداولي الحديث، يقول جورج يول: "التداولية هي دراسة المعنى الذي يقصده المتكلم"[3].

ومن المواضع التي أشار فيها خلف الله - على سبيل التمثيل لا الحصر - إلى مفهوم القصد في القصص القرآني ما ورد في القرآن عن قصة موسى (ع) ومعجزة عصاه وكيف وردت في القرآن الكريم بمشاهد مختلفة وأشكال متعددة بحسب مقامات الخطاب ومقاصد الكتاب.

يقول خلف الله: "وهنا نعرض عليك صنيع القرآن في العنصر القصصي الواحد حين يختلف وصفه في الأقاصيص المختلفة التي تدور حول شخصية واحدة فيختلف فيها البناء والتركيب وطريق العرض باختلاف القصد، والغرض، وظروف البيئة، وتقلبات الزمن"[4] ثم يستعرض الآيات: "مَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى{17} قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى{18} قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى{19} فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى{20} قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى{21} وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاء مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى{22} لِنُرِيَكَ مِنْ آيَاتِنَا الْكُبْرَى{23}" طه.

ويذكر خلف الله تفسير الزمخشري (ت 538 هـ) لهذه الآيات بقوله: "فإنْ قلت كيف ذكرت بألفاظ مختلفة بالحية والجانّ والثعبان؟ قلت أما الحية فاسم جنس يقع على الذكر والأنثى والصغير والكبير وأما الثعبان والجان فبينهما تنافٍ، لأنّ الثعبان العظيم من الحياة والجان الدقيق وفي ذلك وجهان أحدهما أنّها كانت وقت انقلابها

---

(1) علم لغة النص (النظرية والتطبيق)، 28، مكتبة الآداب، ط/1 (1428هـ - 2007م)، القاهرة.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(3) التداولية/19، ت: د. قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط/1(1431 هـ - 2010 م) بيروت.

(4) الفن القصصي في القرآن الكريم/169.

حية تنقلب حية صفراء دقيقة ثم تتورم ويتزايد جرمها حتى تصير ثعباناً، فأريد بالجان أول حالها، وبالثعبان مآلها، والثاني أنها كانت في شخص الثعبان وسرعة حركة الجان، والدليل عليه قوله تعالى: - فلما رآها تهتز كأنها جان- وقيل كان لها عرف كعرف الفرس وقيل كان لها بين لحييها أربعون ذراعاً.)"[1]

وقبل أن نذكر رأي خلف الله في هذه القصة القرآنية نذكر الموطنين الآخرين الذين جاءت فيهما القصة:

1- سورة الشعراء: "قَالَ لَئِنِ اتَّخَذْتَ إِلَهاً غَيْرِي لَأَجْعَلَنَّكَ مِنَ الْمَسْجُونِينَ{29} قَالَ أَوَلَوْ جِئْتُكَ بِشَيْءٍ مُّبِينٍ{30} قَالَ فَأْتِ بِهِ إِن كُنتَ مِنَ الصَّادِقِينَ{31} فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ{32} وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاء لِلنَّاظِرِينَ{33} قَالَ لِلْمَلَإِ حَوْلَهُ إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ عَلِيمٌ{34}".

2- سورة القصص: "فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَاراً قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ{29} فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِي مِن شَاطِئِ الْوَادِي الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَن يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ{30} وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِراً وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْآمِنِينَ{31} اسْلُكْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاء مِنْ غَيْرِ سُوءٍ وَاضْمُمْ إِلَيْكَ جَنَاحَكَ مِنَ الرَّهْبِ فَذَانِكَ بُرْهَانَانِ مِن رَّبِّكَ إِلَى فِرْعَوْنَ وَمَلَئِهِ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْماً فَاسِقِينَ{32} قَالَ رَبِّ إِنِّي قَتَلْتُ مِنْهُمْ نَفْساً فَأَخَافُ أَن يَقْتُلُونِ{33}".

ويرى خلف الله أن تباين صورة القصة في السور المذكورة هو نتيجة لتباين الموقف والمقام تحقيقاً لقصدية القرآن الكريم من إيرادها في كلٍّ من المقامات المذكورة وليس الأمر كما ذهب الزمخشري الذي يبدو من كلامه - المذكور آنفا- أنه لا يفرق بين المقامات المختلفة في سورة طه وسورة الشعراء وسورة القصص. فمقام سورة الشعراء غير مقام سورة طه والمقامان غير مقام سورة القصص، ففي سورة القصص يبدو مشهد الخوف والهلع يضرب بأطنابه على نسقها التعبيري فكان ما يناسب

---

(1) الكشاف، 534، دار الفكر، ط1/ (1403 هـ - 1983م).

مقام - هنا - هو "اختيار اللفظ الذي يلائم هذا الخوف ويجعل موسى يفر من ميدان هو أن يحضر اللفظ في الذهن صورة لشيء مخيف مرعب ومن هنا جاء لفظ جان وفرق كبير بين الحية والجان: إن الأولى لا تدفع الإنسان إلى أن يولي مدبرا حتما وإن الذي يدفع إلى ذلك حتما هو الجان"(1). أما في سورة طه فيبدو أن غرض مواساة وإدخال السرور وتخفيف الهم هو غاية القصة وهدفها الذي تصبو إليه، ولعلّ فاتحة السورة خير دليل على هذا القصد: "طه{1} مَا أَنزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى{2}".

يقول خلف الله في هذا: "ولذا كان عرض المسائل في هذه القصة عرضاً هيناً يدفع إلى النفس الثقة والطمأنينة ويدفع عنها الهم والحزن ومن هنا كانت لفظة الحية أليق بالمقام"(2).

2-2 - المرجعيات الفلسفية:

ثمة مرجعيات فلسفية في طروحات خلف الله تجسدها لنا مقاربات متأمّلة لنص (الفن القصصي في القرآن الكريم)، ولسنا ندعي في هذه المقاربة أنّ الرجل اطلع على مقررات الفلاسفة الجدد وتأثيرها في ما ذهب إليه من آراء في مسائل الفهم التاريخي (التاريخ والحقيقة) و(التاريخ بين مطابقة الواقع وسلطان الرواية) و(النفس الإنسانية والميل إلى كلّ ما هو قديم في التاريخ) فقد تكون نتائج هذه المقاربات الفلسفية بحسب مرجعياتها الثقافية التراثية من المسلمات الفكرية للعقل العربي الإسلامي يومئذٍ ولعل شرعية تبني هذا الرأي هو أن معطيات التراث أسبق زمناً.

على كل حال لا تمثل هذه المقاربة إلاّ وجهة نظر الباحث بحسب قراءته وتأمله، فالمقاربة الفلسفية الأولى تلمح في حديث خلف الله عن مسألة (التاريخ والأدب) في النص الآتي: ".. نعم نستطيع أن نفترض أن دراسة الأحداث التاريخية والوقوف عليها من كتب التاريخ ييسر الأمر ويسهل السبيل ويصل بنا إلى ما نريد من تحديد وتقدير لما في القصص من قيم تاريخية، ولكنّ ذلك الغرض لن يشفي الغليل؛ لأنّ الأمر قد يكون أمر أحداث أغرقت في القدم ثم نقلت إلينا في روايات

---

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم: 171.
(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها: 170.

شفهية زادت عليها أو نقصت منها حتى أحالتها إلى شيء يشبه القصص أو يشبه الأساطير ووقفت الأمور عند هذا الحد حتى لم يوجد أيّ دليل غير تلك الروايات، ومن أمثال ذلك ما رواه الجاهليون عن ناقة صالح وجن سليمان وساقه القوم فيما بعد على أنه الحقيقة والتأريخ، كما قد يكون الأمر أمر اعتماد القاص على الواقع النفسي لا الواقع التاريخي، أي: الاعتماد على المشهور المتداول لا على الصور الحقيقية لأحداث التاريخ"[1].

فالنص المذكور يشي بحقيقة مهمة مفادها أن الحقائق التاريخية المتمثلة في القصص القرآني جارية على المشهور المتداول بين الناس لا على أساس مطابقتها للواقع. وتداعيات هذه المسألة تعود إلى أن هذه الأحداث التأريخية المغرقة في القدم طريقة نقلها بدائية تتمثل بالرواية الشفهية التي كانت تعتمد عند العرب وليس بين أيدينا وثائق تأريخية نطمئن إليها في تحقيق هذه الحوادث سوى نصوص التوراة والإنجيل المحرفة والمزيفة الشبيه بالأساطير. ومن ثمّ تكون هذه الحوادث التأريخية بحسب المشهور المتداول عند الناس وإن كان هذا المشهور لا يمثل الحقيقة.

وهذه النظرة قريبة من مفهوم فلسفة التأريخ عند الفيلسوف الألماني "إمانويل كانط" (1724- 1804) إذ يقول: "يجب على التكلف الممدوح الذي يلجأ إليه الناس الآن في كتابة التأريخ أن يضع موضع الاعتبار بطريقة هذا الأمر: ألا وهو كيف أنّ أخلافنا سيعرفون كيف ينظرون إلى عبء التأريخ الذي نودّ أن نخلفه لهم بعد عدة قرون. وليس من شك في أنهم لن ينظروا إلى تأريخ أقدم العصور، الذي لا بُدّ أن تكون وثائقه قد فُقِدت لديهم منذ عهدٍ طويلٍ. إلاّ من وجهة النظر التي تُهمُّهم، وهي ما فعلته الشعوب والحكومات في سبيل النزعة العالمية، أو ما عساهم أقاموه من عقبات.."[2].

فخلف الله وكانط يتبنيان فكرةً واحدةً مفادها أن التأريخ القديم "المفتقر إلى وثائق تؤكده" ينقل الناس منه ما يهمهم وبحسب ما يفهمونه منه ثمّ يصبح هذا المنقول هو الحقيقة الشائعة بين الناس "الأجيال اللاحقة" وتكون دلائل صحته اتفاق

---

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم: 79-80.

(2) نظرة في التأريخ العام بالمعنى العالمي، 297 - 298، ترجمة "عبد الرحمن بدوي" ضمن كتاب "النقد التاريخي"، ط/4، 1981، وكالة المطبوعات الكويت.

الناس عليه وإن كان هذا الاتفاق مظنّة تزييف وتحريف، ويؤكد هذا المعنى - أيضاً - الفيلسوف الفرنسي "بول ڤالري 1871 - 1945" بقوله: "ففي كل كتاب تأريخ قضايا يتفق عليها الممثلون والشهود والمؤرخون والأحزاب، وهي لفتات موفقة، وأمور عرضية حقاً، ومجموع هذه الأمور العرضية، وهذه الشواذ الجديرة بالملاحظة، هو الذي يؤلف القسم المؤكد من معرفة الماضي، وهذه الأعراض ذات الاتفاق، وهذا التلاقي في الموافقات يحدد "الوقائع التأريخية" ولكنه لا يحددها تحديداً تاماً"[1].

ويؤكد ڤالري في موطن آخر أنّ المؤرخين ورجال التأريخ يصدرون في اختياراتهم النصوص التي ينقلونها من هوى وميل لبعض الوقائع، أو الملامح دون بعض، مما يجعلهم يطرحون ويُغفلون الوقائع الأخرى التي لا تتلائم وغاياتهم، أو تنقض مذاهبهم[2]. وبالتالي يعدون أمر اتفاقهم أضعف من أن يقدر على استبعاد شخصياتهم وغرائزهم ومصالحهم ونظراتهم الفردية (وهي مصادر الخطأ والتزييف)[3].

وكان خلف الله قد ذكر الملاحدة واليهود والنصارى والمستشرقين والمبشرين وكيف كانوا يُخطّئون القرآن وأخبارهُ بناءً على ما عندهم من تأريخ مفترى لصالح آيديولوجيات يعتنقونها من مثل ما قالوا به في مسألة مريم في قوله تعالى: "فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئاً فَرِيّاً{27} يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيّاً{28}" مريم/27 - 28 وفي سورة آل عمران الآية 35 "إِذْ قَالَتِ امْرَأَةُ عِمْرَانَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّراً فَتَقَبَّلْ مِنِّي إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ{35}" وفي سورة التحريم الآية 12 "وَمَرْيَمَ ابْنَتَ عِمْرَانَ الَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا فَنَفَخْنَا فِيهِ مِن رُّوحِنَا وَصَدَّقَتْ بِكَلِمَاتِ رَبِّهَا وَكُتُبِهِ وَكَانَتْ مِنَ الْقَانِتِينَ{12}" وفي سورة الفرقان الآية 35: "وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ وَجَعَلْنَا مَعَهُ أَخَاهُ هَارُونَ وَزِيراً{35}".

فهذا الدكتور كلير تسدل أنموذج من المخالفين الذين حاولوا التشكيك بحقائق القرآن منطلقاً من مرجعيات دينية محرفة ومزيفة. ومن أمثلة محاولاته المذكورة أنه تحدث عن قصة مريم في ضوء ما وردت به في القرآن والتوراة والانجيل، وفي بداية حديثه ذكر

---

(1) خطبة في التأريخ، 301، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب "النقد التأريخي".
(2) خطبة في التأريخ، 300.
(3) المصدر نفسه، 302.

أن "عمران، وموسى، وهارون، ومريم" هم الأشخاص أنفسهم الذين ورد ذكرهم بهذه الأسماء في خمسة أسفار موسى غاية الأمر أن ورد في التوراة (عمرام) عوضاً عن "عمران"[1].

ومن مواطن ذكرهم في التوراة:

1- سفر الخروج، الإصحاح "15" الآية "20": "فأخذت مريم النبيّة أخت هارون الدُّف بيدها، وخرجت النساء وراءها بدفوف ورقص".

2- سفر العدد، الإصحاح "26"، الآية "59": "واسم امرأة عمرام يوكابد بنت لاوي التي ولدت للاوي في مصر، فولدت لعمرام هارون وموسى ومريم أختهما".

ثم يذكر الدكتور كلير تسديل بعد ذلك: "فلا شكّ أن محمداً توهم أن مريم أخت هارون التي كانت - أيضاً - ابنة عمرام "أي عمران" هي نفس مريم العذراء التي صارت أم المسيح بعد ذلك بنحو 1570 سنة وهذا القول يشبه الرواية الواردة في الشاهنامة"... وربما كان سبب هذا الغلط أنه ورد في إحدى خرافات اليهود عن مريم أخت هارون: "إن ملاك الموت لم يتسلط عليها، بل ماتت بقبلة إلهية، ولم يتسلط عليها الدود والحشرات"[2] والأغرب من هذا انه يذكر عجز المفسرين عن تفصيهم هذا البرهان الموجه إليهم.[3]

ويبدو من طرح الأستاذ كسلر أنه لا بضاعة له في الدراسات اللغوية وبالتالي أنى له أن يفهم القرآن وأساليب تعبيره؟! فهو لا يعرف أيسر ظواهر اللغة "الإبدال" الذي حصل في لفظ اسم (عمران) الوارد في التوراة بالميم (عمرام) بدلاً من النون (عمران) في القرآن الكريم وهو إبدال مطرد بين الساميات والعربية الشمالية في الأسماء المنتهية بالميم مثل (أم) في الساميات تتحول إلى (أن) في العربية[4]. ومن كان هذا حاله فمؤكد أنه لا يفرق بين (أخت) بدلالتها الوضعية و(أخت) بدلالتها المجازية، وقوله تعالى "يا أخت هارون" يعني أخته في الصلاح لا في النسبة، وذلك كقولهم: يا أخا

(1) ينظر: كتاب مصادر الإسلام، 38.
(2) ينظر: كتاب مصادر الإسلام/38.
(3) ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
(4) ينظر: المدخل في علم الأصوات المقارن، د. صلاح حسنين/165، توزيع مكتبة الآداب (2005- 2006 م).

فيهم، وقوله: "أَخَا عَادٍ" الأحقاف/21، سمّاه أخا تنبيها على إشفاقه عليهم شفقة الأخ على أخيه. وعلى هذا قوله: "وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ هود/61، "وَإِلَى عَادٍ أَخَاهُمْ" الأعراف/65، "وَإِلَى مَدْيَنَ أَخَاهُمْ" الأعراف/85[1].

يقول الشيخ ياسين خليل: "إن مجرد الاشتراك في اسم الأب والأخ لا يوجب الأخوة بين موسى ومريم لأن عندنا عمرانين أحدهما أبو موسى وهارون وهو عمران بن يصهر بن قاهث بن لاوس بن يعقوب، والآخر أبو مريم وهو عمران بن ماثان" والثاني "ينتهي نسبه إلى يهوذا بن يعقوب بسبعة وعشرين أبا وبين العمرانين ألف وثمانمئة سنة، وأما هارون فاثنان أحدهما هارون أخو موسى بن عمران حقيقة، والآخر ليس أخاً لمريم بل كان رجلا صالحا في بني إسرائيل يُشبَّهُ به كُلُّ من عُرِف بالصلاح، ولما كانت مريم (ع) معروفة بالعفة والصلاح نسبت إليه"[2].

والمقاربة الفلسفية الثانية تلمح في حديث خلف الله عن مسألة (التاريخ والميل النفسي لكل ما هو قديم) في النص الآتي: "أمّا إن كان القصد من القصة التاريخية الاعتماد على ذلك الميل النفسي ميل المحبة لكُلّ ما هو قديم، لأنّه يُكسب القصة روعة، وجلالاً ويضفي عليها شيئاً من السحر، ويكسبها تلك القوة التي تجعلها قريبة من الواقع، وتجعل القارئ أو السامع يصدق بسهولة كل ما جاء فيها، فإنّ هذه الحرية تتسع لكن لا إلى الحد الذي يتعارض فيه الواقع التاريخي مع قضايا القصة وإلاّ افسد هذا التباين على القاص غرضه؛ ولذا تعتبر القضايا التاريخية المغرقة في القدم والتي تجهل تفاصيلها جهلاً يكاد يكون تامّاً أحسن ميدان لهذا النوع من القصص إذا أردنا للخلق الفني الانطلاق من القيود والانفلات من الحدود والتّمتع بالحرية التامة الشاملة"[3]، فالنص المذكور يوحي بحقيقة مفادها أن التأريخ بوصفه سجلاًّ لحياة الماضين وحافظةً لمعالم حضاراتهم وما تتضمنه من رقيّ في الفكر يومئذ، أو ربما يكون التأريخ محبباً للنفوس لذاته بمعنى كونه يدل على القدم أو على قولهم (عبق الماضي)، وبالتالي تميل إليه النفوس وتحنّ له حنين الإبل إلى أعطانها؛ لذلك يجنح إليه القاصون

---

(1) معجم مفردات ألفاظ القرآن الكريم، للراغب الأصفهاني/19، راجعه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية 2008 م.

(2) أضواء على متشابهات القرآن، 9/2، ط/2، منشورات مكتبة الهلال بيروت 1980 م.

(3) فن القصص القرآني، ص 78. وينظر ص 77 والحديث فيها عن ميدان هذه الحرية.

فيكتبون قصصهم في كنفه ليلقي بظلاله على المحتوى القصصي ويجعله في مكانٍ من القبول والاستحسان عند المتلقي.

وهذه النظرة قريبة من مفهوم (النوستالوجيا) عند الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا "1930 –2004". ومعناها "الحنين للماضي" و"الاشتياق له" و"كون الماضي عقيدة عميقة لا يمكن محوها". ويمكن لنا توضيح هذا بالنصوص الآتية: النص الأوّل: "... والواقع أنّه يمكننا أن نتحدث والى مالا نهاية – وقد بدأ فعليّاً هنا وهناك – عما يمكن أن نسميه (تأريخ فرنسا) ونعني بذلك على وجه التحديد ذلك التأريخ الذيْ يدرّس في المدارس تحت عنوان: تأريخ فرنسا: تأريخ وإن كان اقرب ما يكون إلى سلوك عجيب والى خرافة، أو إلى الكتاب المقدس، فإنّه يمثل للأطفال من جيلي عقيدة عميقة ليس من السهولة محوها. هكذا"[1].

حديث دريدا في هذا النص عن التأريخ يعود به إلى تأريخ طفولته عندما كان في الجزائر العربية التي نشأ فيها وترعرع وكيف انتقل منها إلى فرنسا يوم كان عمره تسع عشرة سنة وكيف بدأ رحلته الدراسية في (ثانوية لوي الكبير) التي قضى فيها أسبوعاً حزيناً مليئاً بالدموع في سكنه الداخلي التابع لها، وهذه الثانوية تقع في جادة سان ميشيل الذي قدر لدريدا أن يعيش فيها وأن لا يغادرها منذ ذلك الحين، ما يهمنا– هنا هو أن دريدا أخذ (ما أسماه بتأريخ فرنسا) هناك وكيف أصبح هذا التأريخ جزءاً مهماً من فكره بمثابة عقيدةٍ لاتنفك عن بنائه الفكري الآيدولوجي ومن الصعوبة بمكانٍ محوها وأزالتها.

النص الثاني: "مع ذلك فانّه مازال علّي أن أحلم، وأن "أتوق إلى الماضي""[2].

حديث دريدا في هذا النص جاء في سياق تمنيه هو وكل التلاميذ الخاضعين والمشكلين وفق بيداغوجية اللغة الفرنسية استقلال الجزائر وفق منظور دريدا الخاص، وهذا إفصاح عن الحنين للماضي في خضم الاغتراب في المكان واللغة والثقافة والهوية.

---

(1) أحادية الآخر اللغوية، جاك دريدا، 83– 84، ترجمة وتقديم د. عمر مهيبل، ط/1 (1429 هـ – 2008م) الدار العربية للعلوم ناشرون "منشورات الاختلاف" الجزائر (العاصمة) – الجزائر.

(2) أحادية الآخر اللغوية، 95 –96.

النص الثالث: "فنحن لا نسكن ما تعودنا على تسميته سكناً؛ لذا فلا سُكْنَى ممكنة دون ذلك التباين القائم حول المنفى، وحول الحنين إلى زمن انقضى.."[1].

وخلف الله في حديثه عن ميل النفوس لكل ما هو قديم وتوظيف هذا الأمر في القصص عموماً والقصص القرآني بشكل خاص، ففي القصص عموماً يضرب أمثلة منها اعتماد بعض القاصين على أحداث التاريخ في قصصهم وقد كان استغل كل من شكسبير وبرنارد شو وشوقي كيلوبطرة من انطونيو في تصوير قصته.

ولعل من أشهر القاصين اعتماداً على التاريخ "والترسكوت" فقد كان هذا يعتمد إلى إحياء التاريخ الأوسط وكان يرى فيه مجالاً خصباً لإرسال الخيال وخلق القصص وكان لا يلتزم الصدق والدقة بل كثيراً ما كان يخلق الشخوص من العدم وينطقها بما شاء من أقوال كما يذكر أحداثاً لم تقع ويصورها الصورة التي ير أنها تحدِثُ الأثر المطلوب[2].

ثم يذكر بعد ذلك أنّ استخلاص الحقائق التاريخية من القصص يتوقف على معرفتنا لمدى الحرية التي يتمتع بها القاص في أثناء تصويره الأحداث وتحريكه للأشخاص وتصويره للبيئة وإنطاقه كل هذا يوائم الفن ويلائم الحرية ويجري مع الخلق الأدبي في مضمار واحد حتى النهاية وإنه لأمر شاقٌ عسير[3].

ثم ينتقل بعد ذلك إلى فضاء القران الكريم كاشفاً لـ (ظاهرات الحرية الفنية فيه) المتمثلة بـ:

1- إهمال القرآن حين يقص لمقومات التأريخ من زمان ومكان، فليس في القرآن الكريم قصة واحدة عني فيها بالزمان، أمّا المكان فقد أهمل إهمالا يكاد يكون تامّاً لولا تلك الأمكنة القليلة المبعثرة هنا وهناك والتي لم يلفت القرآن الذهن إليها عرضاً.[4]

2- اختياره لبعض الأحداث دون بعض فلم يعن القرآن بتصوير الأحداث الدائرة حول شخص أو الحاصلة في أمة تصويراً تامّاً كاملاً وإنما كان

---

(1) آحادية الآخر اللغوية، 121.

(2) ينظر فن القصص القرآني، 79.

(3) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(4) ينظر: فن القصص القرآني، 81.

يكتفي باختيار ما يساعده على الوصول إلى أغراضه، أي ما يلفت الذهنية إلى مكان العظة وموطن الهداية[1].

3- كان لا يهتم بالترتيب الزمني، أو الطبيعي في إيراد الأحداث، وتصويرها، وإنما كان يخالف في هذا الترتيب ويتجاوزه[2].

ثم يضرب "بعد ذلك" مثلاً قصة نبي الله لوط (ع) ففي سورة الحجر "فَلَمَّا جَاء آلَ لُوطٍ الْمُرْسَلُونَ{61} قَالَ إِنَّكُمْ قَوْمٌ مُّنكَرُونَ{62} قَالُواْ بَلْ جِئْنَاكَ بِمَا كَانُواْ فِيهِ يَمْتَرُونَ{63} وَأَتَيْنَاكَ بَالْحَقِّ وِإِنَّا لَصَادِقُونَ{64} فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِّنَ اللَّيْلِ وَاتَّبِعْ أَدْبَارَهُمْ وَلاَ يَلْتَفِتْ مِنكُمْ أَحَدٌ وَامْضُواْ حَيْثُ تُؤْمَرُونَ{65} وَقَضَيْنَا إِلَيْهِ ذَلِكَ الأَمْرَ أَنَّ دَابِرَ هَؤُلاء مَقْطُوعٌ مُّصْبِحِينَ{66} وَجَاء أَهْلُ الْمَدِينَةِ يَسْتَبْشِرُونَ{67} قَالَ إِنَّ هَؤُلاء ضَيْفِي فَلاَ تَفْضَحُونِ{68} وَاتَّقُوا اللّهَ وَلاَ تُخْزُونِ{69} قَالُوا أَوَلَمْ نَنْهَكَ عَنِ الْعَالَمِينَ{70} قَالَ هَؤُلاء بَنَاتِي إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ{71} لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ{72} فَأَخَذَتْهُمُ الصَّيْحَةُ مُشْرِقِينَ{73}" الحجر الآيات من 61 إلى 73.

فإنّ هذه القصة لو لوحظت مع إحدى قصص لوط في القرآن الكريم كقصة في سورة هود مثلاً لوجدنا القصة في سورة هود تجري على هذه الطريقة. مجيء الملائكة ثم حاله واضطرابه النفسي، ثمّ مجيء القوم، ثم موقفه وعرض بناته حتى لا يخزى، ثم ردهم عليه وعزمهم على إتمام مقصدهم، ثم موقف الملائكة وإخبارهم إياه أنهم رسل ربّه، وإخباره بمجيء العذاب، فهنا نلحظ أنّ المحاورة بينه وبين قومه تتم قبل أن تخبره الملائكة بأنهم رسل ربّه، والقصة تجري بعد ذلك وقد رتّبت وقائعها الترتيب الذي يشعر بأنّ الزمن هو المحور الذي يربط الوقائع المختارة أو هذه الأحداث المصوّرة. أما في سورة الحجر فتعلّمه الملائكة كل شيء قبل مجيء قومه، ومع ذلك تمضي المحاورة مع قومه وكأنّه لم يعلم بأنّ أضيافه من الملائكة[3].

ثم يذكر بعد ذلك: "وليس يخفى أن هذا بعيد عن الوقائع ومشاكلته قريب من القصص وما فيه من حرية تؤذن للقاص بأن يرتب أحداثه الترتيب الذي يصل إلى

---

(1) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(3) فن القصص القرآني، 81 - 28.

الغرض ويؤدي إلى الأهداف"[1].

وهذه الحرية المذكورة لن يقرها إلاّ مذهب أدبي التزمه القرآن نفسه، أو على أقل تقدير حرص عليه وهو قول له وجاهته فيما نعتقد[2].

ولمزيد من التعرف على ملامح هذه الحرية في العرض القصصي القرآني لتحقيق مقاصيد القصص يمكن الاطلاع على كتاب الفن القصصي في القرآن الكريم[3].

والمقاربة الفلسفية الثالثة تلمح في حديث خلف الله عن مسألة (التاريخ والصور الذهنية للجماعة البشرية عن الكون وأحداثه): "... وذلك لأن الأدب يكتفي في كثير من الحالات بالمشهور المتداول من المعارف التأريخية، أو بالصورة الذهنية للجماعة البشرية عن هذا الكون وأحداثه، وبخاصة حينما يقصد إلى هذه المعارف ليتخذ منها المواد التي تعنيه على ضرب الأمثال وقص القصص"[4].

ما يفضي إليه هذا النص هو أن التأريخ بوصفه حقيقة بحسب المشهور المتداول منه على ألسنة الناس، ولا يلتفت بعد ذلك إلى أكثر من هذا، فحسبنا به دليل على صدق هذا المشهور المتداول الذي يشكل الصورة الذهنية للجماعة البشرية عن هذا الكون وأحداثه بلا تعويل على الواقع.

وتقترب هذه الرؤية من رؤية فيلسوفين هما ريتشارد رورتي "1931 - 2007" الفيلسوف البراغماتي الأمريكي ويورغن هابرماس "1929" الفيلسوف الألماني.

ويمكن لنا أنْ نستشف هذا من فلسفة رورتي (البراجماتية الجديدة) القائمة على عدم الإيمان بوجود (الصدق)، فحب الصدق لديه ليس أمراً مرغوباً فيه؛ لأنّه "لا يوجد صدق)، لا يوجد صدق موضوعي في رأيه ولا توجد نظرية فلسفية مقنعة في الصدق[5].

فالصدق بوصفه مفهوماً لا يعدو عنده المحادثة المتطورة التي تجري بيننا، يقول في ذلك: "ونحن لا نملك مصدراً موثوقاً للصدق غير المحادثة المتطورة التي تجري بيننا، ربما

---

(1) المصدر نفسه، 82.

(2) المصدر نفسه، 80.

(3) المصدر نفسه، 82 -83-84-85.

(4) المصدر نفسه، 78.

(5) ينظر: البراجماتية الجديدة "فلسفة ريتشارد رورتي"، 170، الدكتور: صلاح إسماعيل، القاهرة، 2007.

نفهم الصدق على أنّه شيء يتجاوز الحصيلة النهائية لهذه المحادثة، وحتى ولو كان الأمر كذلك، فلا نملك وسيلة جديرة بالثقة لحسم ما نقبله بوصفه صدقاً سوى ما يدور في هذه المحادثة"[1].

وهو - وفق هذه الرؤية - لا يرى الصدق تناظراً مع الواقع، ويصف الفلاسفة الذين يظنون أنهم يلاحقون الصدق بأنهم متزمتون قدماء، أمّا البراغماتي في رأيه فإنه يتخلى تماماً عن الصدق من حيث هو تناظر مع الواقع[2].

أمّا هابرماس فيسير في ركاب الفيلسوف الأمريكي البراجماتي وليم جيمس "1842 - 1910" الذي اعترف بأنّ الرغبة في الصدق مطلب إنساني عام، ولكنّه انتقد القول: إنّ الصدق تناظر مع الواقع ولم يجد سبيلاً إلى فهمه، ورأى أنه طالما أن الواقع سهل التشكيك والتغير، فإنّ الصدق كثير[3].

ويتحدث هابرماس عن هذا المفهوم في حديثه عن الحجاج: ".. إذن يقاس المعنى التداولي الكلي للصدق، بمطلب تحقيق إجماع توافقي وعقلاني، يقود مفهوم التمسك الخطابي بدعاوى الصلاحية إلى الإجماع العقلاني"[4].

3-النص القرآني والسرد

قبل الحديث عن العلاقة بين (النص القرآني) و(السرد) ثمة أمر أو أكثر بحاجة إلى التوضيح لتكون مقدمات صحيحة لبيان العلاقة المذكورة، ومن هذه الأمور:

أولاً - السرد والقصّ (العلاقة والمفهوم)

أشرنا فيما مضى إلى مفهوم السرد من ناحية اللغة ومن ناحية الاصطلاح، وليس بنا حاجة إلى إعادته هنا، أما القص فلن نتحدث عن دلالته اللغوية والاصطلاحية، وبالرجوع إلى المظان المعجمية نجده، أي: القص بمعنى (التتبع)، من

(1) البراجماتية الجديدة، ص 178.
(2) المصدر نفسه، ص 180.
(3) المصدر نفسه، ص 175.
(4) حدود التواصل. الإجماع والتنازع بين هابرماس وليوتار، "108" أفريقيا الشرق، المغرب، 2003.

تولهم (قصّ أثرهُ قصّاً وقصيصاً تتبعهُ)، وقصّ آثارهم يقصّها قصاً وقصصاً وتقصصها: تتبعها بالليل وقيل هو تتبع الأثر أيّ وقت كان، قال تعالى: "فارتدا على آثارهما قصصاً"، أي رجعا إلى الطريق الذي سلكاه يقصان الأثر، أي يتبعانه... وقيل (القاص) يقصّ القصصَ لا تباعه خبراً بعد خبر وسوقه الكلام سوقاً.[1]

والقصص: الأخبار المتتبعة[2] قال تعالى: {إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ...} آل عمران62. و{لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ...} يوسف111، و{... وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ...} القصص 25، و{نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ...}يوسف3، {فَلَنَقُصَّنَّ عَلَيْهِم بِعِلْمٍ وَمَا كُنَّا غَائِبِينَ} الأعراف7.

ولم يرد في القرآن لفظ (سرد) للدلالة على القص، وإنما ورد في القرآن في قوله تعالى: "وقدر في السرد" سبأ/11، وهو مأخوذ من السرد: الذي هو خرز ما يخشن ويغلظ كنسج الدرع، وخرز الجلد، وأستعير لنظم الحديد في قوله تعالى: "وقدر في السرد".[3] وسرد الدرع إذا شكّ طرفي كلّ حلقتين وسمرهما ودرع مسرودة ولبوس مسرد[4]، وكذلك لم يرد عند (محمد أحمد خلف الله) مصطلح السرد؛ لأنّ عمله يعود إلى أربعينيات القرن العشرين 1946-1947، في حين أنّ مصطلح السرد هو نتاج سبعينيات القرن العشرين، فقد اشتق الناقد الفرنسي (تودوروف) عام (1969م) مصطلح "Narratology".[5]

بيد أنّ السردية استقامت علماً في حيز تيارها الدلالي على جهود الفلكلوري الأنثروبولوجي (فلاديمير بروب) الذي خصّ أبنية الخرافة ببحث مفصل دارساً فيها

---

(1) ينظر: لسان العرب 3241/3 (مادة قصص)، والقاموس المحيط، للفيروز آبادي (817 هـ)، 324/2_ 325 (مادة قصص) المؤسسة العربية للطباعة والنشر (بيروت لبنان) دار الجيل (د_ ت)، والمصباح المنير للفيومي، 305، ت: يحيى مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط/1، (1429هـ-2008م).

(2) مفردات ألفاظ القرآن الكريم للراغب الأصفهاني (ت 425هـ)، 671، ت: صفوان عدنان داودي، إيران-قم.

(3) مفردات ألفاظ القرآن الكريم، 406.

(4) أساس البلاغة لجار الله الزمخشري ت 538هـ)، 393، ت: د. محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، ط/1، (1423هـ-2003م)، بيروت-لبنان.

(5) موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، 9، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.

الأشكال والقوانين الموجهة لبنيتها، بل وحتى قوانينها المنطقية المتميزة تمهيداً لوضع الأسس التاريخية لها[1].

وتحقيقاً للعنوان نجد أنفسنا مضطرين لتحقيق العلاقة أو بيانها بين (السرد) و(القصّ). وفي ضوء الاطلاع على المفهوم الاصطلاحي لكلٍّ منهما نجد تداخلاً يصل إلى حدّ الوحدة العضوية. يذكر الناقد الفرنسي المتخصص في البلاغة (جيرار جنيت) أنّ أصل هذا المصطلح بحسب التعريف الافلاطوني هو السرد المحض الذي تكون فيه للراوي سلطة القول[2].

ويميز جنيت بين ثلاثة مصطلحات هي (فعل السرد، Narration) و(خطاب السرد، Narrative discourse) و(القصة، Story). وذلك بأن (القصّ، Narration) هو "الفعل السردي للراوي" والخطاب السردي بوصفه قولاً و"القصة التي يرويها الراوي في سرده"[3]، وفي ضوء تمييز "جنيت" يمكن وضع المستويين الأوليين معاً بوصفهما خطاب السرد (Narrative Discouse) عبر وضع الفعل السردي مع إنتاجه معاً. ومن ثم يمكن صنع تقسيم ثنائي بينهما وبين المستوى الثالث للقصة. القصة إذن هي التي يرويها الخطاب السردي تمثيلاً وإخباراً[4].

1-3 - القصص القرآني بين المنظور الديني والمنظور الأدبي:

لم يكن في التراث العلمي الموروث عند العرب حديثٌ ذو بالٍ عن القصة بوصفها فناً أدبياً يحقق لها شرعيتها الإبداعية والجمالية، لذلك لا نجد إلا أقوالا للغويين تتموضع في حدود ضيقة لا تتجاوز المفهوم اللغوي الذي قد يفضي في نهاية الأمر إلى تحديدات مبهمة وتعريفات ناقصة في كثير من الأحيان. يقول خلف الله في هذا: "أمّا علماء اللغة فقد اكتفوا من الحديث عن القصة بتحديدات مبهمة وتعريفات ناقصة، بل هم اكتفوا بما يستثيره لفظ قصة في الذهن من معنى وذلك ليس

---

(1) ينظر مورفولوجيا الخرافة، فلاديمير بروب، 17-18، ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء. وموسوعة السرد العربي1/9.

(2) ينظر معجم السرديات تأليف محمد القاضي وآخرين، 320، دار محمد علي للنشر، تونس، ط/1، 2010.

(3) مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك، 14.

(4) مدخل إلى علم السرد، 14.

بالغريب عليهم فيما نرى فشأن علماء اللغة وبخاصة من هم من أبناء العربية أن يذكروا الحدود الفنية، والتعريفات العلمية.."[1] وكنا قد ذكرنا أقوالهم في معنى القص (لغة) فيما مضى.

ولم تكن الحال أفضل عند البيانيين منها عند اللغويين إذ لم نجد لهم عناية تذكر بفن (القصص) على غرار ما عُنوا به من أساليب القول وفنون البيان في علوم البلاغة (المعاني، والبيان، والبديع) وقد ذكر خلف الله أنه لا يعدم أن ينتفع ببعض مسائل البيان في شرح وتفسير العناصر القصصية والظاهرات الأدبية في القصة الفنية من أمثال مسائل التوسع، واللزوم، والتمثيل[2].

وقد ذكر خلف الله القيمة الموضوعية لهذه المسائل البيانية في قوله: "فإن المسألة الأولى (التوسع) يمكن الاعتماد عليها في شرح عنصر الحوار الفني وتفسيره، والثانية (اللزوم) يمكن الاعتماد عليها في الحديث عن الأحداث القصصية وبيان مدى صلتها بالحق والواقع أو بالعرف والخيال، والثالثة (التمثيل) يمكن الاعتماد عليها في بيان كيفية استخراج القيم العقلية والتيارات الفكرية"[3] ويحرص خلف الله في نهاية حديثه على حقيقة مهمة مفادها أنه أفاد من هذه المسائل في بحثه بنطاق ضيق وهذا لا سبيل لإنكاره ولكن الغاية الرئيسة من هذا هو التظاهر في الطرح والمعالجة هي المجاملة واسترضاء العقلية الأزهرية التي لا تريد غير القديم من مسائل البيان العربي والنقد الأدبي، أو ما كان متصلا من هذا القديم بسبب[4].

وقد يكون الحال عند المفسرين أفضل منه عند البيانيين واللغويين في منظور خلف الله إذ يقول: "أما في كتب التفسير فنخطوا المسألة خطوة إلى الأمام ذلك لأنهم ينظرون إلى المسألة باعتبارين: اعتبار لغوي يعتمدون فيه على ذلك الحصيل اللغوي الذي صورنا لك طرفا منه، واعتبار ديني ينظرون فيه من وجهة نظر خاصة هي قصد القرآن الكريم من قصصه أو أهدافه التي يرمي إليها"[5].

---

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم: 150.
(2) ينظر: المصدر نفسه: 149.
(3) الفن القصصي في القرآن الكريم: 149.
(4) ينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم: 150.
(5) المصدر نفسه: 151.

وعلى كل حال تبقى النظرة الدينية هي المهيمن الأكبر والموجه الرئيس لدراسة القصص القرآني وتوجيهها وهذا واضح عند أكثر المفسرين عناية في هذا الجانب وهو الرازي بحسب اختيار خلف الله له بوصفه الأنموذج الأمثل في بيان هذه المسألة وتحقيقها ويوضح سبب اختياره للرازي بقوله: "وإذا حاولنا اختيار واحد من المفسرين يمثل الاعتبارين ويقترب إلى حدّ ما من الميدان الأدبي فسنختار الرازي"[1] ثم يذكر نماذج من تفسير الرازي للتدليل على صحة حكمه من مثل قول الرازي في قوله تعالى {نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ} يوسف3، القصص إتباع بعضه وأصله في اللغة المتابعة قال تعالى "وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ" القصص/11، أي: اتبعي أثره، وقال تعالى" فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصاً" الكهف/64، أي: اتّباعاً، وإنما سمّيت الحكاية قصة؛ لأن الذي يقص الحديث يذكر تلك القصة شيئا فشيئا[2].

وهذا المذكور من كلام الرازي يؤيد قناعة خلف الله بأن هذا الطرح يقترب في حدوده المعرفية من المساحة التي يريد أن يشتغل عليها وهي (المساحة الأدبية والفنية) للقصص القرآني قائلا: "وهو قول يدلّ على أن الرازي يحاول التقريب بين المعنى اللغوي، والاصطلاح الأدبي حين يربط بين الاثنين باستعماله لفظ الحكاية، وإطلاقه لفظ القصة عليها"[3].

وما ذكرناه من نماذج للرازي تمثل الاعتبار الأوّل (اللغوي)، أمّا ما يخص الاعتبار الثاني (الديني) فيمثله قوله في تفسيره لقوله تعالى: "إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ" آل عمران/62. والقصص هو مجموع الكلام المشتمل على ما يهدي إلى الدين ويرشد إلى الحق ويأمر بطلب النجاة"[4].

ويعلق خلف الله على هذا الاعتبار قائلا: "وهو قول يشرح معنى القصص شرحا دينيا والرازي بهذا القول يدخل الميدان الأدبي، أو يقترب منه، وذلك لأن القصة الدينية ليست إلا لوناً من ألوان القصص الأدبي"[5].

---

(1) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(2) ينظر: تفسير الرازي (التفسير الكبير) 181/2، وفن القصص القرآني/151.
(3) الفن القصصي في القرآن الكريم: 151.
(4) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(5) المصدر نفسه: 152.

وعلى الرغم مما ذكره خلف الله تبقى نظرة القدماء ومتابعيهم نظرة دينية لاهوتية تنحسر في بؤرة مرجعية ضيقة هي (الإسرائيليات) أو ما يمت لها بسبب، وهذه المرجعية في أغلب تمظهراتها لا تمثل الحقيقة أو الواقع كما هو معلوم، وبالتالي يبقى فهم القدماء للفن القصصي فهماً دينياً آيديولوجياً لا يتخطى هذا إلى بيان جمالية هذا الفن من الناحيتين (الأدبية والفنية) يقول خلف الله: "ونحن مع احترامنا لكل من اللغويين والمفسرين لا نستطيع ونحن ندرس القصص الفني أن نقف عند هذه الحدود ذلك لأنا حين نذكر القصة إنما نقصد شيئا آخر أهم من متابعة الخبر أو الحديث، نقصد ذلك العمل الأدبي الذي يكون نتيجة تخيل القاص لحوادث وقعت من بطل لا وجود له، أو لبطل له وجود ولكن الأحداث التي دارت حوله في القصة لم تقع أو وقعت للبطل، ولكنها نظمت في القصة على أساس فني بلاغي فقدم بعضها وأخر آخر وذكر بعضها، وحذف آخر، أو أُضيفَ إلى الواقع بعضٌ لم يَقَعْ، أو بُوْلِغَ في بعض التصوير إلى الحد الذي يخرج بالشخصية التاريخية عن أن تكون من الحقائق العادية، والمألوفة، ويجعلها من الأشخاص الخياليين"(1).

هذه الوجهة المتباينة بين النظر الديني والنظر الفني والأدبي للقصة القرآنية تمثل مفارقة علمية ومنهجية بين اتجاه تهيمن عليه النظرة التقديسية والتبجيلية وتجعل هذه النظرة أي قراءة أخرى للنثر القرآني من وجهة نظر فنية وأدبية حرجة ومحظورة.

يقول د. عبد الله إبراهيم في هذا: "درجة الحرج التي يسببها البحث في النثر القرآني والنبوي بعيداً عن هيمنة المقدس، وفي معزل عن النظرة التبجيلية المعروفة والمتوارثة، فإنه من دون تخطي هذه الحدود تبقى التوصّلات النقدية هامشية، ولا تفلح في إضاءة المناطق المعتمة في تاريخ السرد العربي القديم.."(2).

واتجاه يمثل النظر الفني والأدبي الذي يدرس النص القرآني دراسة فنية وأدبية يهدف إلى إبراز جماليات النص وقيمه الإبداعية وهذا ما يتوخاه خلف الله في دراسته للقصص القرآني، حيث يقول: "ذلك هو الذي نقصده عندما نذكر لفظة قصة في الميدان الأدبي وهو الذي نقصد إليه من درسنا للقصص الفني في القرآن الكريم؛ ومن هنا يجب علينا أن نقف لنبحث عن ذلك القص الأدبي، أو الفني من قصص القرآن

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم: 152.
(2) موسوعة السرد العربي: 109.

الكريم، فهل وجد ذلك القصص أو لم يوجد؟ وبعبارة أخرى هل قصد القرآن من قصصه إلى ما قصد إليه الأدباء من التأثير الوجداني واستثارة العاطفة والخيال، أو القصد إلى التأثير العقلي وإقامة الدليل والبرهان"[1].

فخلف الله في منهجه الأدبي والفني يتوخى إبراز جماليات القصص القرآني (الأدبية والفنية) المشحونة بحمولة دلالية متمثلة بالمقاصد الإلهية التي تكمن وراء سوق هذه القصص مثل الاعتبار والاتعاظ، وتثبيت حقائق النبوة، وتحقيق شرعية هذا الدين الحقّة، ومواساة النبي وتهوين أعباء الرسالة، وتقوية العزيمة واليقين في النفوس إلى غير ذلك من الأهداف المقصود إيصالها إلى المكلفين والقارئين.

وخلف الله لا يبتعد في هذا المفهوم عن فكر سيد قطب الذي يرى أن التعبير القرآني يجعل الجمال الفني أداةً مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسية الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية[2].

وبهذا يكون الغرض الديني والفني في التعبير القرآني متداخلين لا ينفصل أحدهما من الآخر[3]، والقصص القرآني ليس قصصاً فنياً مقصوداً لذاته بقدر ما هو مقصود لتأدية مقاصد القرآن وأهدافه. وهذا ما يمثل منهج خلف الله كما سيأتي وقد وافقه عليه بعض دارسي القصص القرآني بعده[4].

وشبيه هذا النظر الأدبي الفني "بناء المنظور" في نقد الرواية إذ لا تقتصر دلالة هذا المصطلح على الجوانب الفكرية والعقدية في العمل الفني بل تمتد لتشمل الجوانب الفنية وطريقة بنائها وما تعنيه على المستويين النفسي والتعبيري زيادةً على المستوى العقدي[5].

---

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم: 152.

(2) ينظر: التصوير الفني في القرآن: 144 ـ 154، دار الشروق بيروت والقاهرة ط/8، 1983 م.

(3) ينظر: النسق القرآني "دراسة أسلوبية" د. محمد ديب الجاجي/582، ط/1 (1431 هـ- 2010 م) دار القبلة الإسلامية، مؤسسة علوم القرآن.

(4) ينظر: روائع الإعجاز في القصص القرآني "دراسة في خصائص الأسلوب المعجز"، محمود السيد حسن/62- 63، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية - مصر (د- ت).

(5) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق "بناء المنظور" د. شجاع مسلم العاني/9، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط/1 (2012 م).

4 - المقومات الأدبية في القصص القرآني عند خلف الله

4-1 - مفهوم الوحدة القصصية:

كنت قد أشرت إلى هذا المفهوم في الحديث عن المرجعيات الثقافية لخلف الله وتحديداً المرجعيات الأصولية، ولا بأس من الإشارة إليه باختصار، فهو يعني أنّ القصة القرآنية لا تدور حول الأشخاص على أنّها قصص تاريخية، وإنّما هي تدور حول الأغراض والمقاصد والمشكلات التي تحاول حلّها.

ويذكر خلف الله مثالاً من القصص القرآني في سورة واحدة يؤكد بها اتفاق القصتين المختلفتين من ناحية الأشخاص ومع هذا تتفقان في البناء والتركيب لاتفاقهما في الغرض والقصد.

قال تعالى: "كَذَّبَتْ ثَمُودُ الْمُرْسَلِينَ{141} إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ صَالِحٌ أَلَا تَتَّقُونَ{142} إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ{143} فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ{144} وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ{145} أَتُتْرَكُونَ فِي مَا هَاهُنَا آمِنِينَ{146} فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ{147} وَزُرُوعٍ وَنَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ{148} وَتَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتاً فَارِهِينَ{149} فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ{150} وَلَا تُطِيعُوا أَمْرَ الْمُسْرِفِينَ{151} الَّذِينَ يُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ وَلَا يُصْلِحُونَ{152} قَالُوا إِنَّمَا أَنتَ مِنَ الْمُسَحَّرِينَ{153} مَا أَنتَ إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُنَا فَأْتِ بِآيَةٍ إِن كُنتَ مِنَ الصَّادِقِينَ{154} قَالَ هَذِهِ نَاقَةٌ لَّهَا شِرْبٌ وَلَكُمْ شِرْبُ يَوْمٍ مَّعْلُومٍ{155} وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابُ يَوْمٍ عَظِيمٍ{156} فَعَقَرُوهَا فَأَصْبَحُوا نَادِمِينَ{157} فَأَخَذَهُمُ الْعَذَابُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُم مُّؤْمِنِينَ{158} وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ{159}" سورة الشعراء.

"كَذَّبَ أَصْحَابُ الْأَيْكَةِ الْمُرْسَلِينَ{176} إِذْ قَالَ لَهُمْ شُعَيْبٌ أَلَا تَتَّقُونَ{177} إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ{178} فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ{179} وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ{180} أَوْفُوا الْكَيْلَ وَلَا تَكُونُوا مِنَ الْمُخْسِرِينَ{181} وَزِنُوا بِالْقِسْطَاسِ الْمُسْتَقِيمِ{182} وَلَا تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءهُمْ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ{183} وَاتَّقُوا الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالْجِبِلَّةَ الْأَوَّلِينَ{184} قَالُوا إِنَّمَا أَنتَ مِنَ الْمُسَحَّرِينَ{185} وَمَا أَنتَ إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُنَا وَإِن نَّظُنُّكَ لَمِنَ الْكَاذِبِينَ{186}" سورة الشعراء.

ثمّ يعلق خلف الله بعد ذلك:

"فهاتان القصتان جمع بينهما الغرض الذي ذكر في أول هذه السورة سورة الشعراء وهو حرص النبي على هدايتهم مع موقفهم منه موقف اللدد، والخصومة حتى يبخع نفسه، ومن أجل هذا مضت القصة في عرض الحوادث التي تبثّ الثقة والطمأنينة في قلب النبي (عليه السلام) والتي تردّ نفسه إلى الهدوء حينما يعلم من غيره من الرسل مثل هذا الحرص وبقاء أقوامهم على ما هم عليه من العناد"(1).

ثمّ يذكر بعد ذلك أثر القصد في التشابه التركيبي والبنائي في للقصتين: "ومن أجل هذه المقاصد -أيضاً- وحدّ القرآن بين هاتين القصتين في البناء والتركيب حتى لقد جعل العبارات التي تجري بها الألسنة، سواء من الأنبياء (عليهم السلام) أو من أقوامهم الثائرين الساخطين، واحدة في كثير من الأحايين"(2).

ويؤكد خلف الله هذه المسألة باستشهادات من القرآن الكريم منها:

قوله تعالى: "وَكُلاًّ نَّقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ" هود/120.

وقوله تعالى: "فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ" الأعراف/176.

وقد تنبه الغرناطي الكلبي (ت 741 هـ) إلى هذا الصنيع من قبل قائلاً: "فإن قيل: ما الحكمة من تكرار قصص الأنبياء في القرآن؟ فالجواب من ثلاثة أوجه الأول: أنّه ربما ذُكر في سورة من أخبار الأنبياء ما لم يذكره في سورة أخرى. ففي كلّ واحدة منها فائدة زائدة على الأخرى. الثاني: أنّه ذُكرت أخبار الأنبياء في مواضع على طريقة الإطناب وفي مواضع على طريقة الإيجاز؛ لتظهر فصاحة القرآن في الطريقتين. الثالث: أنّ أخبار الأنبياء قصد بذكرها مقاصد، فتعدد ذكرها بتعدد تلك المقاصد، فمن المقاصد بها إثبات نبوة الأنبياء المتقدمين بذكر ما جرى على أيديهم من المعجزات، وذكر إهلاك من كذّبهم بأنواع من المهالك..."(3).

(1) الفنّ القصصي في القرآن الكريم/215.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(3) التسهيل لعلوم التنزيل، 6/1، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط4، 1403 هـ-1983م.

4-2 - القصص القرآني والبيئة العربية:

في البدء يؤكد خلف الله حقيقة مهمة مفادها أنّ البحث عن مصادر القصص القرآني من الأهمية بمكان، فيقول: "إنّ علينا أن نبحث مصادر القصص القرآني كما بحث الأصوليون مصادر التشريع، بل نحن أولى بذلك لأنهم يبحثون عن مصادر العناصر الدينية وهي عناصر لا تتأتى معرفتها بما فيها من غيبية إلّا من طريق الرسل والأنبياء. ونحن إنما نبحث عن مصادر العناصر القصصية وهي عناصر من الوقائع البشرية التي يمكن معرفتها والوقوف عليها من غير طريق الرسل والأنبياء"(1).

ويسوق خلف الله هذا النصّ في صدد حديثه في الردّ على المعاندين أصحاب النظر الضيق الذين يمنعون الحديث عن مصادر القصص القرآني ويجعلونه من الحديث المحرم الذي لا ينبغي لأحدٍ أن يخوض فيه بأي شكلٍ من الأشكال لأنه محرم؛ وفي هذا يقول خلف الله: "وإنّ علينا أن نضع بين يدي الرجعيين والجامدين ومن على شاكلتهم هذه الآية الكريمة التي تشير في صراحة إلى أنّ القرآن الكريم كان يردّ بعض تشبيهاته وأمثاله إلى مصادرها الأولى أو إلى التوراة والإنجيل: "مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاء عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاء بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعاً سُجَّداً يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَاناً سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ" سورة الفتح/29."(2)

ولا يفهم من هذا الكلام أنّ القرآن الكريم في منهجه القصصي يتفق مع التوراة والإنجيل في إيرادهما القصص بمنهج تاريخي تفصيلي يراعي ترتيب الأحداث زمنياً ويتوخى منها في نهاية الأمر الحقيقة التاريخية. لأنّ أمر القصص في القرآن الكريم يختلف عنه في كتابي التوراة والإنجيل من ناحيتي الهدف والصياغة، فالهدف منه ليس هو الحقيقة التاريخية بل هو الاتعاظ والعبرة والبشارة والإنذار والهداية والإرشاد وغير ذلك من مقاصد القرآن الكريم من سوق القصص وضرب الأمثال، وأما الصياغة فمختلفة –أيضاً– تبعاً لاختلاف الهدف والغاية.

---

(1) الفنّ القصصي في القرآن الكريم/252.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

يقول خلف الله في هذا: "إنّ القرآن الكريم في قصصه لم يسلك مسلك التوراة، فلم يقصّ أخبار الأنبياء والمرسلين كما قُصّتْ هي وإنّما اختار بعضهم ليقصّ قصصهم واعرض عن الباقي "وَرُسُلاً قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلاً لَّمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ" النساء/164.

وهو حين اختار لم يعمد إلى أخبار هؤلاء جميعها، وإنما اختار من هذه الأخبار ما يتفق وحال الدعوة الإسلامية، وموقف النبي من قومه، ومن هنا لم يكن ذلك التفصيل الموجود في التوراة. ثمّ إنّ القرآن الكريم لم يعمد إلى الزمن فيجعله العامل الأساسي في ترتيب هذه القصص كما عمدت التوراة. إنّ كلّ ذلك إنما يؤكد على الفارق الأكبر بين قصص القرآن الكريم وبين قصص التوراة، وهو أنّها قصدت إلى التأريخ أما هو فلم يقصد إلا إلى العظة والعبرة... والى غير ذلك من مقاصد وأغراض ليس منها التأريخ على كلّ حال."(1)

ومن المسائل المهمة في هذا الموضوع هو الوقوف على الصلة التي كانت قائمة بين هذه الأقاصيص وبين البيئة العربية عامة والمكية بصفة خاصة قبل البعثة المحمدية وقبل نزول القرآن. فهل كانت البيئة تعرف من أمر هؤلاء الرسل شيئا، أو كانت تجهل من أمرهم كلّ شيء؟. يذكر خلف الله "أنّ الإجابة على هذا السؤال من الخطورة بمكان ذلك لأنها التي ستحدد لنا المسائل التالية:

1- المصدر الذي صدرت عنه هذه العناصر القصصية التي استخدمها القرآن الكريم في بناء القصص. فهل كانت العقلية العربية أو كانت بيئات أخرى هي بيئات الرسل والأقوام؟ إنّ هذا هو الذي سيبين لنا مذهب القرآن الكريم في بناء القصة من حيث صلته بالبيئة، فهل كان يذهب إلى بناء القصة على ما هو المؤلف من العناصر، أو على ما هو الغريب النادر؟

2- الصنيع البلاغي الذي قام به القرآن والدور الفني الذي لعبه في تأريخ الحياة الأدبية للأمة العربية، وذلك بدوره سيمكننا من الوقوف على أسرار الإعجاز في القصص القرآني.

---

(1) الفنّ القصصي في القرآن الكريم/253-254.

3- الوصول إلى قاعدة، أو نظرية يُمكِّننا تطبيقها من حلّ المشكلات وردّ الاعتراضات والخروج بالقصص القرآني من دائرة المتشابه(*)"[1].

ويوضح بعد ذلك خلف الله العلاقة بين القصص القرآن والبيئة العربية في ضوء أنواع القصص القرآني الوارد في القرآن الكريم بالآتي:

1- نوع نستطيع أن نسلم منذ اللحظة الأولى بأنه كان مجهولاً في البيئة المكية جهلا يكاد يكون تامًا، وذلك هو النوع الذي نزل ليثبت نبوة النبي (ع) والذي جاء إجابة عن تلك الأسئلة التي يتوجه بها المشركون من أهل مكة ليعرفوا صدق رسالته وصحة نبوته، ومن أمثلته قصص أصحاب الكهف وذي القرنين.

2- ونوع نستطيع أن نسلم - أيضا - منذ اللحظة الأولى بأنه كان معروفا في البيئة العربية وذلك من أمثال هذه الأقاصيص التي وردت إشارات عنها في الشعر الجاهلي كقصص أحمر عاد وأحمر ثمود، وقصص الجن مع سليمان.

3- نوع ثالث وهو الكثرة قد يشتبه فيه القارئ فلا يدري أهو من النوع الأول أم من النوع الثاني، وأمثلته أقاصيص آدم مع إبليس وقصة الخلق وقصص لوط ونوح ويعقوب ويوسف وداود وأيوب وغيرهم[2].

وطريقة القص اعتمدت أول الأمر على أسلوب موجز فكانت أشبه بالإشارات إلى ما هو موجود معروف في البيئة العربية ويؤيد هذا - حسب خلف الله - أنه يقصد منه أول الأمر الإنذار والعظة والعبرة وكلها من المقاصد التي تتطلب من الأحداث المعروفة حتى يكون للإنذار خطره وللعبرة أثرها[3].

في ضوء كلام خلف الله المذكور يتضح لنا أنه لم يبعد عن مفهوم البيئة وأثرها في الأحداث المروية في نظرية السرد الحديثة، فمفهوم البيئة "Setting" هو "ما يدعى

(*) يرى القدماء من علماء التفسير وكتب علوم القرآن أن القصص القرآني من المتشابه، ينظر: الإتقان في علوم القرآن للسيوطي 2/2، المكتبة الثقافية، بيروت لبنان، 1973.

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم/254-255.

(2) الفن القصصي في القرآن الكريم/256.

(3) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

بشكل شائع بالبيئة وهو ما يكافئ مجموعة مسائل تشير إلى التركيب الزمكاني (الخلفي) نفسه.."[1]. وأمّا أثرها فيتمثل بقول جيرالد برنس: "إذا كانت الأحداث تروى بحيث تكون ملائمة للشخصية نفسها أو البيئة فإنها يمكن أن تروى بحيث تكون ملائمة للثيمة (Theme) نفسها"[2]. فمذهب القرآن فيما يتضح من الظواهر السابقة هو بناء القصة القرآنية على عناصر يستمدها من البيئة أو من العقلية العربية وليس ذلك إلا ليكون القصص أشد تأثيرا وأقوى سلطانا وإلا ليمضي القص بين المألوف العادي من الأحداث والأشخاص والغريب النادر من الأفكار والآراء[3].

5 – مصادر القصة القرآنية عند خلف الله

يحدد خلف الله مصادر القصة القرآنية بالآتي:

1- العقلية العربية؛ لأن القرآن لم يبعد عنها إلا في القليل النادر ومن هنا جاءت فكرة الأقدمين بأنّ القرآن ليس إلاّ أساطير الأولين.

2- العملية الفنية أو الصنع البلاغي، ويتمثل في أسلوب القرآن الكريم، وطريقته في رسم الأشخاص، وفي تصوير الأحداث وفي إقامة الحوار، وتوزيع العناصر القصصية[4].

3- الأخبار التي انتقلت إلينا من بيئات أخرى "بيئة الأنبياء (ع)" هذه البيئات التي كانت على معرفة كبيرة بالأنبياء الذين أرسلوا إليها وما جرى بينهم وبين أهلها من حوارات[5].

هذه هي أشهر المصادر المعتمدة في القصص القرآني عند خلف الله ويمكن مناقشتها وبيان حقيقتها فالمصدر الأول وهو العقلية العربية التي كانت تعرف قبل نزول القرآن قصة عاد وثمود لأنّ أخبار هاتين القبيلتين مما شاع في شبه الجزيرة العربية، جاء في تفسير الرازي لقوله تعالى: {بَلْ كَذَّبُواْ بِمَا لَمْ يُحِيطُواْ بِعِلْمِهِ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ

---

(1) علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد/101.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(3) الفن القصصي في القرآن الكريم/257.

(4) المصدر نفسه/257- 258.

(5) ينظر: المصدر نفسه/254.

كَذَٰلِكَ كَذَّبَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ} يونس39": "الأول أنهم كلما سمعوا شيئا من القصص قالوا ليس في هذا الكتاب إلا أساطير الأولين ولم يعرفوا أن المقصود منها ليس هو نفس الحكاية بل أخرى مغايرة لها"[(1)]

ويعلق خلف الله على كلام الرازي بأنه يفرق بين هيكل القصة أو جسم الحكاية وبين ما في القصة من توجيهات دينية نحو قواعد الدعوة الإسلامية ومبادئ الدين الحنيف. وهذه المسألة التي تتهم القرآن وقصصه بأنه من أساطير الأولين تجسدت كلها في السور المكية دون المدنية[(2)] وسبب هذا الصنيع - بحسب خلف الله - هو جهل أهل مكة بالثقافة القصصية الأسطورية ومسألة ورودها في القرآن لأنهم لم تتجاوز أفكارهم حدود الأسطورة الحرفية وبقيت أذهانهم أسيرة هذا الفهم الخاطئ المتخلف في حين أن القرآن لم يرد هذا القصد بقدر ما أراد الاعتبار والوعظ والتوجيه للدعوة وتثبيت حقائق الإيمان.

ولم يكن أهل المدينة بهذا المستوى المتخلف الذي عليه أهل مكة بسبب ثقافة اليهود الكتابية (نصوص التوراة) ذات الأسلوب القصصي ومنه القصص الأسطوري؛ لذلك لم تنقطع دعوة أهل مكة إلى هذه الشبهة إلاّ بعد دخولهم المدينة وتحصيل الثقافة والوعي بالاطلاع على الثقافات الدينية الأخرى. ويعد هذا النوع من القصص تجديدا في الحياة الأدبية المكية وتجديدا جاء به القرآن الكريم وتجديدا لم يألفه القوم ومن هنا أنكروه، وهذه النظرة تفسر لنا جانباً من جوانب الإعجاز في القرآن الكريم فقد وضع تقليدا جديدا في الحياة الأدبية العربية وهو بناء القصص الديني على بعض الأساطير[(3)]، لاسيما وأن المشركين كانوا يلجئون إلى اليهود في تبين حقائق النبوة؛ لأنهم أهل الكتاب. أمّا المصدر الثاني، وهو العملية الفنية أو الصنيع البلاغي فيتمثل أفضل ما يتمثل - حسب خلف الله - عند البلاغيين الذين يرون أن أسرار الإعجاز الأدبي لا يكون في المعاني اللغوية أو النحوية وهي المعاني الأولى وإنما تكون في المعاني الثانية وهي التي يحملها الأديب اللفظ، أو العواطف البشرية التي تمتلئ بها الألفاظ

---

(1) التفسير الكبير: 591/4.

(2) ينظر: على سبيل المثال سورة المؤمنون: 83-84 والفرقان: 5-6، والنمل: 67-68، والأحقاف: 17.

(3) ينظر: الفن القصصي القرآني/208.

والتراكيب ومن هنا يجعلون للنظم الفضل والمزية[1]. يقول عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ): "وإذا قد عرفت هذه الجملة، فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول "المعنى" و"معنى المعنى" نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ معنى ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك"[2].

يقول نصر حامد أبو زيد في هذا النص: "إن هذا النص الطويل يكشف لنا في فكر عبد القاهر عن إدراكه لمستوى آخر من المعنى يفارق مستوى المعنى الناتج عن تفاعل العلامات اللغوية مع معاني النحو، فيما يطلق عليه عبد القاهر اسم النظم"[3]، وكذا الحال مع علماء أصول الفقه الذين يذهبون إلى القول بالحقيقة اللغوية، والحقيقة الشرعية وهم يقصدون بالأولى معاني الألفاظ كما هي في اللغة، وبالثانية معانيها التي وضعها لها الشارع مثل (لفظة الصلاة، ولفظة الزكاة) فلكل معناها في اللغة ومعناها في الشرع[4]. وقد يذهب الأصوليون إلى أكثر من هذا الصنيع فيذكرون لنا أن دلالة هذه الألفاظ على المعاني الشرعية لا تحتاج إلى القرائن[5]، أما المصدر الثالث وهو الأخبار التي انتقلت إلينا من بيئات أخرى "بيئات الأنبياء عليهم السلام" فقد تحدثنا عنها كثيرا وفي أكثر من موضع من البحث، وباختصار لم يقصد القرآن من هذه الأخبار الحقيقة التاريخية بقدر ما أراد من الأغراض والمقاصيد مثل العظة والعبرة وتثبيت حقائق الدين وغير ذلك.

---

(1) ينظر: الفن القصصي في القرآن/259.

(2) دلائل الإعجاز/262- 263، ت: محمود محمد شاكر.

(3) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، 180-181، المركز الثقافي العربي، ط/9، 2012 م.

(4) ينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم/258 - 259، وينظر: المستصفى من أصول الفقه، 324/1.

(5) ينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم/259، وينظر: الطراز/28-29.

الأطروحاتية في فلسفة التصوّر السّردي
عند د. سعيد يقطين

عبد الحفيظ بن جلولي[1]

مقدمة:

تقوم فلسفة السّرد على المحاولة المستدامة للسّارد في تحويل المتوالية النّظرية لحركة السّرد إلى فعالية تمتحن جدارتها وقدرتها على إنجاز كيان نصّي يمتلك القوّة على ترتيب حوار مع المتلقي، فالمستوى اللّفظي ينتقل عبر الوحدة السّردية إلى مستوى تركيبي، والمستوى التّركيبي عبر انبثاق تعدّد المعنى يتحوّل إلى المستوى الدّلالي، وعبر هذه التحوّلية في مستويات الرّؤية للنص والمنشئة لجوهر السّرد، سواء كان إبداعا، أو نقدا، يصبح الإنتاج النصي المسرود موضوعا للسّؤال، سؤال طبيعته الجوهرية، وسؤال إنتاجيته، حيث المكانيزمات المتعدّدة للتّأسيس السّردي إنّما تستقر على أرضية متدفّقة من التّداول على تجريب المعنى، وتوصيف الحالة غير المستقرّة ودائمة التّغيير للقراءة، وبالتّالي، يتحايث أفق الإنتاج بأفق التلقي عند مركزية سؤال السّرد، حيث تتفجّر رؤى النّاقد/السّارد المهيّأ وفق طبيعته كمتلقي أوّلا، لتطييف المعنى عند عتبات القراءة، بعيدا عن أيّ تبرير يخلّ برؤيته المبدئية في تفكيك وتحليل وتأويل البداهة النّصية المسرودة.

يتأجّج السّرد في المخيّلة العربية كاحتدام صراعي داخل بنية ذهنية، نشأت الذّائقة فيها على نظم معرفية شاعرة، أرّخت للإنشاد الشّعري، وتألّق الإصاتة والسّماع، فاندثر المحرّك الدّاخلي في التّجاوب مع سؤال الدّاخل، وانصهرت المبادرة

---

(1) باحث من الجزائر.

الفردية في توسيع التزيين الدّلالي للنص المغاير للشعري داخل الكليانية السّماعية التي تحتفي بالقافية والموسيقى والإيقاع، ذلك "أنه تم اعتبار الشعر العربي، على الدّوام، مستودع هذه الثقافة وتاريخها، أي الأثر الذي يبلغ مرتبة تمجيد جماعة، وحقل ممارسة وعي جماعي لا فردي"(1).

على هوامش هذه الصّراعية الحادّة، والجدلية المتاخمة لحدود النّباهة السّردية المتأزمة، والمقموعة تاريخيا في أعماق الأنا الفردي التوّاق لبدائل نصية تناهض فعل الشعر الطاغي، نشأت فلسفة الانتصار للسّرد، والانتقال داخل الزمن الثقافي العربي من لحظة الشّعر أو "زمن الشّعر"(2) بتعبير أدونيس، إلى لحظة السّرد، أو الاحتفاء بالرّواية كمردودية للفعالية العربية المتراخية داخل مخيال شعري، غير آبه بمراسيم التدفّق السّردي المنجز كمنظومة بديلة وتاريخية، نسجت خيوطها الأولى عند النّصوص المؤسِّسة، كالمقامات، ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة..، وهيّأت الوجدان العربي لتكريس علاقة حميمة مع فعل الحكي التراثي، الذي ترتّبت عليه الذّائقة الملحمية المنتقلة لتوّها من ذاتية الرّؤية الشّعرية، المبتعثة طبقا لحماسة الشّاعر المنتصر أبدا للقبيلة والنّاطق باسمها.

انطلاقا من هذا الجدل المفهمي، تأسّست فلسفة سردية عند العديد من المهتمّين بالنص البديل – السّردي –، ولولا ذلك ما انتهى الفكر العربي السّردي إلى مقولة "زمن الرّواية"، والتي جعلها الدّكتور جابر عصفور عنوانا لأحد مؤلّفاته.

يتأسّس الفضاء الذي ازدهر فيه السّرد على معنى المعاينة، أي الاقتراب المنهجي من النص، وبالتّالي فالفعالية السّردية العربية تحكمها على الخصوص فلسفة الانتقال من الشّفاهي إلى النصّي على أساس تاريخيتها، حيث الصّوت تحوّل باطنا بعدما كان ظاهرا، لأنّ "علم السّرد هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه"(3)، فالعلاقة التي تحكم المتخصّص بالسّرد تتمثل في نظرته الخاصّة للعمل السّردي ذاته، كما أنّها تتعدّى عملية البحث في إنتاج العمل

---

(1) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترامبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط/1، 1996، ص 7.

(2) أدونيس، زمن الشعر، دار الثقافي، لبنان، ط/6، 2005.

(3) د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط/3، 2002، ص 174.

السردي إلى تلقيه، والدراسات السّردية توزّعت بين اتّجاهين، "أحدهما يركّز على ما هو مسرود، أو ما يتضمّنه النص من مادّة، والآخر على عملية السّرد نفسها، أي الخطاب السّردي"[1].

نشأ السّرد العربي ضمن هذه الشّبكة المفاهيمية والتّاريخية، واندرج بعض العاملين فيه ضمن حركيته، مؤسّسين لفلسفة سردية تحاول أن ترسم لذاتها طريقا يحلي فيه المعطى القرائي، من حيث ترتيبه ضمن فعالية كونية، كونه نشأ من خلال الانفتاح على إنتاجية الآخر ذات السّبق، ومحاولة تفعيل المنظور السّردي، فلقد "تطوّرت أشكال هذا الإبداع وأجناسه وأنواعه. ولقد انتهى منذ أواسط الثمانينيات إلى مرحلة جديدة عنوانها الكبير هو التّجريب الذي طال مختلف مستوياته وأشكاله"[2].

حسب هذه الرّؤية لسعيد يقطين، في شبكة علاقات السّرد النّاظمة لمجال التّواصل بين الإنتاج الإبداعي والاشتغال عليه، تتّضح معالم فلسفة تضع نصب أعينها الحالة المتطوّرة لإنتاجية الكيان السّردي، من حيث معاينة المرحلة التي وصل إليها، فالتّجريب الذي يمارسه الإبداع العربي، يثبته الدّكتور سعيد يقطين داخل حيّز الرّصد المنهجي الذي يحاول مدارسة النص من حيث خصوصية فعاليته الإنتاجية والمعرّفة داخل مجال التّجريب، كحالة تميّز عمل الدّكتور سعيد يقطين، في اهتمامه بالتحديد المتفرّع بداهة عن الإحساس بأهمّية التّجريب في الحالة الإبداعية، حيث يرى "بأنّ آفاق الإبداع العربي مفتوحة على ما تقدّمه الإمكانات التّكنولوجية الحالية من أدوات ووسائل للإبداع والتلقّي"[3].

يرد مفهوم "أطروحات" لدى سعيد يقطين في كتابه "الكلام والخبر"، في سياق نقدي لما سبق من محاولات في قراءة التّراث، وعلى هذا فإنّ الرّؤى الحاصلة في انتاجيته السّردية، تدخل ضمن تقديم أطروحات بديلة تقف عند ما بدا له أنّه سطحي أو مستهلك أو جاهز.

---

(1) م ن، ص 175.
(2) دكتور سعيد يقطين، آفاق نقد عربي معاصر، كتاب مشترك (فيصل دراج)، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط/1، 2003، ص 16.
(3) م ن، ص 17/16.

1 - من المفاضلة إلى الرّؤيا:

يعوّل الدّكتور سعيد يقطين كباحث في السّرديات على التّأسيس لرؤية سردية خارج بنية المفاضلة، لأنّ الأساس في العمل السّردي هو الرّؤيا، ولعلّ ورود مفهوم السّرد ينطبق على الاشتغال على النص الأدبي، كما يندرج ضمن مفهوم النّص الإبداعي، فهو يقول: "أنا لا أفاضل بين الأجناس، كما لا أفاضل بين المناهج، ما أقول أو أدافع عنه، هو أن يكون هذا الجنس، أو ذاك قادراً على البحث عن رؤيات"[1]، فالعمل السّردي بمنظوره هو عمل رؤيا، أي قدرة النص على امتلاك خصوصية تتفاعل مع معطيات بنيوية داخل الوسط الذي يشهد حركة الفاعل النّقدي، أو المبدع، فالعمل الذي لا يمتلك رؤيا، يفقد عنصر التّواصل مع المتلقي، وأيضا حركة مساره المستقبلية في التاريخ، فالنص المتجدّد هو الذي ينفتح على التلقي المتعدّد، بحيث يصبح قابلا للتفاعل مع الأدوات الإجرائية والتّنظيرية التي يمتلكها الباحث عن المعنى في مستويات النص، وهو ما يؤسّس لرؤية د. سعيد يقطين، فالعمل الأدبي، أو تلقيه، إنما يحتكم أساسا إلى إواليات الإنصات لعمق النص، أي محاولة عقد شراكة تمنح في النص أفقه الحواري، وتجلّيه كمدى للانسياب في الزّمن الإنساني، وقابليته للتفاعل مع قضايا الكينونة كمطلق وجودي، لهذا يعتبر الرّواية تلك التي يتم "تقديمها بصورة تجعل الإنسان يشكل معرفة جديدة من خلال تعامله مع هذا النص الرّوائي"[2]، وربط الرّواية بالمعرفة الجديدة يكشف عن مستوى فيضي وجداني يجعل منها حركة تلابس الواقع الإنساني، كما أنّ مفهوم "المعرفة الجديدة" يحيل على أهمّية أدوات الحفر المعرفي في النص الرّوائي التي يجب أن يحوزها المتخصّص السّردي، ليتحقّق له الاقتدار على تعرية جيولوجية النص، من حيث إنّها تحصيل بالضرورة للخصوصيات الممكنة التي تنغلق عليها بنية الرّواية، ولا يمكن أن تتكشف دون انخراط النّاقد في منظومة كونية منفتحة تهدف إلى قصدية الالتقاء عند مفاصل الخصوصيات، حيث تتأسّس معرفيا دلالة التّعايش المعرفي الهادف إلى تبادل التّجربة، كون "المعرفة الجديدة" لا تنكشف إلاّ عند فضاء التّلاقي، حيث يمثل الحد الفاصل

---

(1) حوار مع الناقد العربي الدكتور سعيد يقطين د. يقطين: الرواية هي سيرة... موقع الفرات furat.alwehda.gov.sy/_print_veiw.asp?FileName

(2) م ن، موقع الفرات.

في إنسانية المعطى القرائي عند د. سعيد يقطين الكامن في دلالة الرّؤيا، التي تتحدّد بمعنى استشراف وانتقال بعدي، يشمل حركة الفاعل النّقدي داخل معطيات التاريخ المعرفي والتّجربة الإنسانية.

إنّ نفي د. سعيد يقطين للمفاضلة بين الأجناس الأدبية، لا يعدو أن يكون معيارا للتّقديم المعرفي المُجامل، لأنّ مفهوم الرّؤيا، يحدّد منطق التّفاضل، الذي ينبني على الرّغبة الأولى في تحديد التوجّه، وهو ما لا ينطبق على مفهوم الإقصاء، أو الدّونية، أي تعالي جنس على آخر، لكنّه يشكل في العمق الرّؤيوي لدى النّاقد إمكانية محتملة يمتلكها السّرد، - مثلا كما هو الحال عند د. سعيد يقطين - توسّع من زاوية إدراك العالم، والامتداد فيه، على أساس أنّ الرّواية "هي سيرة بحث، هي سيرة اكتشاف، اكتشاف في الواقع واكتشاف في الذّات وبحث عن الظاهر، بحث من خلال الظاهر عن الباطن، بحث من خلال الأحاسيس، كيف تتحقّق في الظاهر"[(1)].

2-السّيرة الشّعبية مفاهيم - السّرد/النص:

تتأسّس القاعدة السّردية عند د. سعيد يقطين، على مفهومي السّرد والنص، ولعلّ ما يجعل هذه القاعدة تمتلك تصوّرا للعملية السّردية، ومنحها بعدا فلسفيا هو محاولة دعمها بخزانة معلوماتية ناتجة عن حركة النّاقد في واقعه المعرفي والذّاتي، أي البيئة التي أنتجته ووهبته المفاتيح الأولى لترسيم حدود مشروع سردي، يستطيع أن يساهم في تقديم بنية رؤيوية حول العمل السردي، فقد ظهر للدكتور سعيد يقطين عندما كان يشتغل على الرّواية، من خلال تحليل الخطاب "أنّ الرّواية الجديدة وهي تخرق قواعد بناء القصة، أو تدخل تقنيات عديدة في تشكيلها، لا يمكن أن تكون مجال الاستثمار الطّبيعي للمعطيات الأساسية التي تساهم في تصوّر نظري عام للعمل السّردي"[(2)].

كلّ محاولة لاسترجاع النص التّراثي من وجهة نظر استثمارية، تحتكم في جوهرها إلى عملية استيعاب وتحليل واستخلاص، وهي العناصر التي تحكم كلا من السّرد والنص.

---

(1) م ن، موقع الفرات.

(2) د. سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط/1، 1997، ص 7.

إنّ مقاربة الرّواية الجديدة من هذه الزّاوية الإبعادية من منظور إفادي، أي أنّها لا تحيل التّجربة الغربية التي لها السّبق في مضمار السّرد إلى هامش العدم، ولكنّها تستبصر هذه التّجربة على ضوء ما يمكن أن تقدّمه إلى حركة السرد العربي في نظامه التصوّري لبنية تنظيرية جديدة، تعتمد العناصر التي تزخر بها الحكاية من حيث كينونتها منتجا تخييليا، يستمدّ مادّته الأولى من مخيال مكثّف بالزّخم المعبّر عن حركة تاريخية ومجتمعية، تتحدّد بالمكان والزّمن المختلفين عن غيرهما في جوهرهما الحدثي المتفاعل مع علاقة الإنسان الدّؤوبة والكادحة لإنتاج السّيرورة، لهذا نجده ينطلق من المتن الحكائي العربي القديم، وخصوصا السّيرة الشّعبية، وذلك بقصد "تعميق التصوّر السّردي... وتطوير إجراءات البحث، وتدقيق أدوات الاشتغال"[1].

النص العربي القديم، بحكم المسافة الزّمنية التي تحكم وجوديته، يخضع لرؤية وقراءة تختلفان وفقا لما توصّلت إليه المعرفة النّقدية في الرّاهن، وتماسات النّاقد العلمية مع معطيات مغايرة لما يرومه من النص التّراثي، وهنا مكمن الأهمّية في ما يتطلّع إليه د. سعيد يقطين من محاولة للحفر وتفكيك وتحليل نص يمتلك فرادة نشأوية لكنّه غير معزول عن غيره من النّصوص التي تختلف عنه في أساليب الإنتاج، وطرق التصوّر داخل مخيال واسع مقصديته الأولى اللغة، فالتصوّر السّردي يُنسج من خلال علاقة النص بتاريخيته الحافلة، في ذات الوقت الذي يشهد حركة داخل منجز الآخر، نتيجة استلهامه من قبله (الآخر الغربي)، الذي جعله مادّة لقراءات مختلفة، لعلها كانت المنبّه المثالي لعملية الإقبال على النص التراثي، قصد "تعميق التصوّر السّردي"، ومفهوم التّعميق يبدو وكأنّه يشير إلى أنّ العلاقة التي أُنتجت من خلال الآخر في تناول المادّة التراثية تشكو نقصا ما، نتيجة خلل بنيوي في العلاقة الوجدانية بين النص ومتلقّيه، واغتراب النّاقد عن النص يكون أيضا بسبب النّظرية، فـ"على الرّغم من أن النّظرية قد تبدو موضوعية وعالمية مثل أي اختراع تقني، فإنّها في حقيقة الأمر تنمو في مكان وزمان وثقافة ولغة محدّدة، وتبقى مربوطة إلى ذلك المكان واللغة"[2]، كما هي رؤية النّاقد الأمريكي ج. هلس ملر، وبالتّالي يصبح لزاما على الذّات النّاقدة العربية

---

(1) م ن، ص 8.

(2) د. سعد البازعي، استقبال الآخر/الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط/1، 2004، ص 17.

أن تكون مجالسة ومؤانسة ومدارسة للنص العربي، كونهما، أي النص والنّاقد، ينتميان إلى تشاركية بيئية تجعل أفق الفهم يمتدّ بين طلائع سطوحهما الإفهامية، بما أنّ "الفهم هو إجراء وساطة بين الحاضر والماضي وتطوير في الذّات كل المتسلسلة المرتبطة بالمنظورات التي يحضر عبرها الماضي ويتوجّه إلينا"[1]، وفق رؤية هانس غيورغ غادامير، حيث تضيء هذه الرّؤية لا العلاقة بين النص التراثي والنّاقد وحدهما، ولكن تضيف عنصر المتلقي الذي يفتح أفق فهمه للناقد الذي يتلقى عنه مادّته التراثية المسترجَعَة.

يهدف د. سعيد يقطين إلى "إقامة علاقة بالنص التّراثي العربي في مختلف تجلياته ومستوياته، لأنّ السيرة الشّعبية منفتحة على التّاريخ والجغرافيا، ومختلف المعارف التي راكمَ فيها العرب تصوّرات شتّى، وتركوا لنا بصددها أدبيات متعدّدة"[2].

ينفتح د. سعيد يقطين على النص التّراثي في كافّة تجلياته، أي أنّه لا يحصر اهتمامه في مجال دون آخر، لكنّه يقدّم من خلال السّيرة الشّعبية رؤية للسّرد والنص، تتعلق في حقيقتها بالمصدر المتعالق مع ظروف نشأة وإنتاج مرتبطين بتاريخ وجغرافيا معيّنين، ساهما في تفعيل حركة حضارية استطاعت أن تستلهم مكوّن إبداعي ينشط داخل المدار المخيالي المستمر في علاقات التّاريخ والجغرافيا، بمعطيات الفعالية العقلية والإبداعية، ومن هنا كان اهتمام د. سعيد يقطين بالمنجز التّراثي، كفعل حاضن ومخزّن لتصوّر ما يعكس طبيعة خاصّة لمجال حيوي يمتلك مختلف مقوّمات النّهوض السّردي، انطلاقا من الموروث الأدبي (السيرة الشعبية مثلا).

تفجّر رؤية د. سعيد يقطين كمون التّعالق النّاهض بالذّات العربية عبر ثقافتها الموروثة، وذلك من خلال الإيمان بفرادة وخصوصية المصطلح داخل أنساق هذه الثقافة، فهو يرى أنّ "السّيرة الشّعبية نوع سردي عربي له خصوصيته وتميّزه عن باقي الأنواع السّردية العربية"[3]، وبالتالي إضفاء صفة السّرد على السّيرة الشّعبية، تنقل هذا النّوع الأدبي من الشّفهية إلى النصّية، حيث ينفرج مجال التّعامل مع مضامينها ويتّسع ليشمل السياقات المحايثة لها طبقا لما تقتضيه الدّراسات المقارنة، بغية الوصول إلى كيفيات إنتاج

---

(1) هـ. غ. غادامير، فلسفة التأويل، تر/محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز العربي الثقافي، الجزائر، المغرب، لبنان، ط/2، 2006، ص 58.

(2) الكلام والخبر، م س، ص 8.

(3) م ن، ص 9.

الحركة النصية وتطوير تصوّراتها وميكانيزمات تلقّيها، أو زحفها الذّاتي نحو المتلقي، كون هذا الأخير يمتلك هو الآخر خصوصيته التاريخية التي نشأت على السّماع، ومن ثمّ فهو متلق متذوّق بالضّرورة، يمتلك أساليب استقبال واستدراج المنتج السّردي المحايث لمخياله الواسع والمسترسل عبر شعرية أصالية، ولهذا نجد د. سعيد يقطين ينحو بدراساته صوب السّيرة الشّعبية التي يؤكّد على كينونتها "نوع سردي عربي"، والخصوصية العربية بمقوّماتها الذاتية، تشكل نصا ثقافيا، والانتقال في مجال السّيرة الشّعبية حسب رؤية د. سعيد يقطين من السّرد إلى النص، يوحي بتراتبية منهجية لا تسمح بالتشتّت السّردي، الذي قد يكشف مستوى من مستويات تلقيه السّماعي، ولكن تعيين السّرد في مجال النص يجعل قناته الإرسالية كتابية طبقا لمفهوم النص عند بول ريكور، كونه "أي خطاب تثبته الكتابة"[1]، "والنص، بحسب الهرمينوطيقا، هو ذلك الذي يقدّم معناه من خلال حدث النص عندما يؤوّل في علاقته بالعالم، وعندما ينعكس على الذّات المؤوّلة"[2]، وتظهر هذه العلاقة جلية عندما نربط النص أو زاوية اهتمام د. سعيد يقطين بالسّيرة الشّعبية، إذ تضع هذه الأخيرة المجموعة البشرية المعيّنة في علاقة خاصة مع العالم، الذي أنتجها، والذي بالضرورة يتهيّأ لينكشف أمام النّاقد في عملية تفكيك النص، كون العالم وحدة علاماتية داخل النص، لا تتعرّى إلا إذا كان النص على علاقة بها، وكانت العلاقة حقلا مفتوحا أمام تأويلات النّاقد، لاستمرار علاقة التّرابط بين الوحدة الشّاملة (النص – العالم – الذات المؤوّلة)، و"بحسب مصطلحات بيرس، سيكون النص تركيبا من العلامات مع مؤوّلتها وموضوعها وركيزتها"[3]، ووفق مفهوم النص كتركيب من العلامات، نخلص إلى خصوصية النّاقد في تفعيل عملية ربط النص بالعالم، إذ يظلّ النص في سكونه العضوي، لكن ضمن إطار حركته الجنينية نحو أفق القارئ، – فالنص على الدّوام متحرّك –، إلى أن يدخل في لعبة النّاقد الحوارية التي تستهدف مناطق السّكون والبياض لاستنطاقها وترسيمها في حدود وجودانية العالم، ومنه يكتسب النص وجودانيته المتحرّكة.

---

(1) ج. هيو سلفرمان، نصيات، تر/حسن ناظم، علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط/1، 2002، ص 53.
(2) م ن، ص 57.
(3) م ن، 56.

تتمثل وجودانية السّيرة الشعبية عند د. سعيد يقطين، في اعتبارها "نص ثقافي"، حيث يرى بأنّ "السّيرة الشّعبية نص ثقافي، ويتجلى ذلك في كونها، وهي تتأسّس نوعا سرديا له خصوصيته، تنفتح على مختلف مكوّنات الواقع العربي، وثقافته، وتقدّم لنا نصا يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه"(1)، ومفهوم النص الثقافي يتعدّد ليوسّع من أفق تلقي السّيرة الشّعبية، من حيث كونها نتاج نمط للمعيش، وفضاء حركة يتعيّن بالعادات والتقاليد والملبس والمأكل ومختلف مظاهر الحياة الّتي تميّز كينونة العربي الوجودية خلال زمن ومكان محدّدين، ويصبح مفهوم الثقافي جوهريا في النص، كون النّاقد د. سعيد يقطين، لا يبحث فقط في المدى اللغوي للنص، ولكنّه يحاول أن يعمل من خلال تناول السّيرة الشّعبية على "تطوير إجراءات البحث، وتدقيق أدوات الاشتغال"(2)، بما يعني الحفر عميقا في أنساق النص الّذي ينغلق على معطيات كامنة يمكن أن تساهم في ترتيب "آفاق نقد عربي معاصر"(3).

3 - الفاعل السّردي والتراث:

الانهمام بالتّراث عملية معقّدة، لأنّها تضع الذّات أمام ماضيها الذي لا تنفصل عنه إلا لتراه منزّها، ولا تقترب منه إلا لتعيش فيه، وبين الموقفين، تضيع أمام ذاتية النّاقد مواطن الاختبار والمماحكة التّاريخية في ظل مسار يناكف التّاريخ ليسحب منه متواليات الحركة القابلة للاندراج المعرفي في حركة الواقع، ولعل فلسفة التّاريخ النقدية الألمانية رسمت في طريق تخثيثها الفاصل بين الهيغلية والاتجاه الرّافض لها، "فتأسّس هذا الفكر التّاريخي النّقدي على تحليل الصّفات الخاصّة بالعلوم التّاريخية والنّفاذ إلى أشكال الفكر ونماذجه، إذ لم يعد الماضي موضوعا قائما بذاته حسب الوهم الذي ساد طويلا، بل أمسى الماضي تابعا للحاضر الذي هو زمن الاسترجاع والقراءة"(4).

---

(1) الكلام والخبر، م س، ص 9.
(2) م ن، ص 8.
(3) آفاق نقد عربي معاصر، م س.
(4) مصطفى الكيلاني، التاريخ والوجود، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط/1، 2010، ص 19/18.

إنّ الحاضر الذي يحكم رؤية الفاعل السّردي، يختبر فيه مدى موضوعيته وحياديته اتجاه المكوّن التراثي، انطلاقا من الفحص العلمي للمعطيات الماضية، دون أي موقف قد يترتّب على أحكام مسبقة يروم الوصول إليها، بما يتوافق ورؤية امبرتو إيكو بصدد بحثه في التراث السيميوطيقي، حيث يقول: "إنّ العمل على تطوير الفكر لا يعني رفض الماضي بالضّرورة، إنّما تعيد فحصه ليس فقط بهدف معرفة ما قيل فعلا، ولكن أيضا بهدف معرفة ما كان يمكن أن يقال، أو على الأقل معرفة ما يمكننا أن نقوله الآن، بناء على ما قيل سلفا"(1).

عند هذا المفصل يؤسّس د. سعيد يقطين موقفه النّقدي من التّراث السّردي على جدلية تضع هذا التّراث موضع التّعامل مع كتاب الصّور، حيث يقول: "إذا جازت لنا مشابهة التّراث بشيء، فلن يكون سوى كتاب الصّور الذي تجمع فيه العائلة صور أفرادها في مراحل مختلفة ومتباعدة"(2)، وذلك لتحقّق العامل الوجداني القريب من اللحظة الماضية في علاقتها بالذّات، ولتموقع الصّور والتّراث كلحظتين للحنين، أي الانجذاب إلى الماضي على أساس العلاقة بلحظة ذات تميّز وانبثاق، والصّورة تحقّق ذلك ضمن تصوّر الحسرة على ما كانت عليه الذّات، وبالتّالي تشكل لحظة الاسترجاع الحاضرة برهة توافق بين مرامي الذّات في الحركة نحو المستقبل، واستمرارها في ذلك انطلاقا من الماضي، وهو ما يجعلها حريصة كلّ الحرص على أن تتأسّس انتقائيةً في ترتيب معالم العود الحنيني، ويعتمد د. سعيد يقطين على زاوية نظر تحدّد العلاقة مع الماضي وفق التدرّج اللّوني وحركة العين خلاله، فإذا كان الماضي باللون الأبيض والأسود، فليس من الموضوعي أن ندمجه ضمن مجالية الألوان، كمحاولة لبعث الحياة فيه، أو بعبارة د. سعيد يقطين قياسا على كاتب السّيرة الذاتية، الذّي "يحاول أن يعطيها بعدا صوريا، وينصبّ عمله بعد ذلك على محاولة إعادة رسم تلك الصّورة وتقديمها باعتبارها مصدرا للاعتزاز"(3)، وهو الجانب النّقدي للتراث الذي يؤوّل من جهتين، من حيث كون الاعتزاز آلية دافعة على الإقبال على دراسة التّراث والتّنقيب فيه، ومن جهة أخرى يعتبر الاعتزاز بالتّراث مناط البحث في

---

(1) امبيرتو إيكو، نقلا عن د. سعيد يقطين، الكلام والخبر، م س، ص 16.
(2) م ن، ص 16.
(3) م ن، ص 17.

الجوانب التي كان لها دور في تحريك فعالية الوجود في التاريخ، وهو ما يرى فيه د. زكي نجيب محمود رأيا متوافقا والأخذ "عن الأقدمين وجهات النظر بعد تجريدها من مشكلاتهم الخاصّة التي جعلوها موضع البحث.."[1]، ومعنى كلام د. زكي نجيب محمود، أن نأخذ عن الأقدمين الطرق التفكيرية التي سلكوها كي يصلوا إلى منهجيات ووسائل علمية مكّنتهم من العيش في نطاق وجودهم التاريخي المحدّد بالزمن والمكان، "أي أنّهم كلما صادفتهم مشكلة جماعية التمسوا لحلّها طريقة المنطق العقلي في الوصول إلى النتائج"[2].

أيلولة د. سعيد يقطين إلى التراث، تضع المشكلة الثقافية محلّ مساءلة، لأنّ النص السّردي كسلوك يكشف علاقة المجموعة البشرية بمحيطها وعقلها الجمعي التاريخي، وبالتالي الرّؤية التي تحكم حركتها في التاريخ، وهو - أي النص التراثي - في علاقته بمتلقيه، إنّما يرتفع بالوجود الاجتماعي من مستوى الحركة الموجّهة (التلقينية) إلى مستوى الحركة المتفاعلة، أي أنّ المسار الثقافي لحركة المجتمع العربي تقع ضمن مخطّط يخفي في تعرّجاته مناطقا للفعل المناهض والمعارض لسهمية المسار النّاظم للحركة المجتمعية، وعلى هذا فالعودة إلى النص السّردي التراثي لا تعبّر عن مجرّد محاولة للاكتشاف، ولكن أيضا تلبّي في عقل النّاقد تلك الرّغبة المتحفّزة في بناء علاقة مع العقل التاريخي العربي المستمر في الوجودية الفاعلة، كون مجموع المظاهر الثقافية الرّاهنة، تمثّل استمرارا للفعالية العقلية التّراثية في جانب من جوانبها، وهو ذات ما يركز عليه مشروع زكي نجيب محمود.

إنّ أطروحة التراثية ذاتها في فكر د. سعيد يقطين تكشف عن جانب هام في حياة الكينونة العربية، ذلك أنّ طبيعة العلاقة بالنص التّراثي تقترب من هامش المرجعيات القيمية التي تستند إليها الذّات وتغذّي وجوديتها في الحاضر والمستقبل، وبالتّالي تتكامل الوجودية الزّمنية كبعد مستمر يبرّز العقل التّاريخي الذي تحاول أطروحات ما بعد الحداثة إلغاءه، حيث "تؤكد ما بعد الحداثة غياب المرجعيات وتآكل الذّات وفقدانها حدودها، وتآكل الموضوع وفقدانه حدوده، وهيمنة النّسبية

---

(1) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط/3، 1981، ص 7.

(2) م ن، ص 8.

المعرفية الأخلاقية"[1]، وعلى هذا تقوم فكرة التصوّر السّردي في جانبها الأخلاقي على تاريخية الكائن العربي، بمعنى استمرار حركته الفاعلة ضمن السّرديات المرجعية لكلية العقل الجمعي، حيث تنبع الأهمّية القصوى لموضوعة النص السّردي، كفاعل يدخل ضمن التّركيب الأنطولوجي لقراءة العالم، حيث يتأكّد يوما بعد يوم مطلب الخصوصية الذّاتية في تفكيك المكوّن المعرفي الكوني من خلال أفقها الثقافي.

4 – فعل السّرد/هوية المحايثة:

تحكم د. سعيد يقطين في رؤيته للسّرد العربي، قناعة تتمثّل في أنّ "السّرد فعل لا حدود له. يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[2]، وتكمن أهمّية هذه الرّؤية في أن اتّساع السّرد يحيل إلى تعدّد معناه، حيث يندمج ضمن حركة المجتمع والواقع، وكونه "يشمل مختلف الخطابات"، فهو يحدّد طبيعة علاقته بالفاعل المنتج، الذي يتأثر باتّجاهه الفكري أو رؤيته للعالم من حيث الوساطة المعيارية للنص، أي أن السّرد يصبح لدى السّارد معيارا للحكم على العالم، لذلك لا تتحدّد سردية المعطى النصي، بمختلف أنماطه، بالزّمن والمكان، لأنّه محكوم بجوهرية الاستمرارية في الزّمن والمكان، أي في حركة التاريخ، وبالتالي يصبح السرد انطلاقا من لامحدوديته مشتركا إنسانيا يتبنّى وضع الإنسان العابر للمحدود، والمستمر، وبالتالي تندمج الكيانيتين السّردية والإنسانية لتقدّم التّجربة في مضمار الحركة، التي لا تكتفي بترجيح السّردية معزولة عن الفاعل الإنساني، ولكنّها تقدمّها ضمن معطيات الواقع الذي يفجّره الإنسان، حيث يعتمد د. سعيد يقطين على تصريح رولان بارث الذي يقول فيه: "يمكن أن يؤدّى الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصّورة، ثابتة أو متحرّكة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظّم لكلّ هذه المواد"[3]، فالسّرد هو الحياة وفق هذه الرّؤية، التي تجعل من تكامل أجزاء المعيش وتنظيم واقع الكينونة داخل فضاء المجتمع

---

(1) د. عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، كتاب مشترك (فتحي التريكي)، دار الفكر، دمشق، ط/1، 2003، ص 164

(2) الخبر والكلام، م س، ص 19.

(3) م ن، ص 19.

بكل نشاطاته، فعلا منظّما لما نطلق عليه السّرد، إذ يضيف رولان بارث، حسبما يورده د. سعيد يقطين عن الحكي كخطاب: "إنّه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة، والحكاية والقصة، والملحمة والتّاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة، وفي الزّجاج المزوّق، والسّينما والأنشوطات، والمنوّعات والمحادثات.."[1].

يدمج د. سعيد يقطين الرّؤية البارثية في خلال محاولاته الحفرية داخل أنساق السّيرة الشّعبية، التي يعتبرها من لواحق الكلام عند العرب، والذّي يرى أنّه يجمع ثلاثة أجناس: "الخبر والحديث والشّعر"[2]، وحاول "موقعة "السّيرة" إلى جانب الخبر والحكاية والقصة"[3]، ولعلّ هذا التّقسيم قصد ترتيب مجال إلحاق السّيرة، إنّما يبيّن دلالة التّرابط بين ما هو حركي/حياتي وما هو سردي، كون الخبر والحكاية والقصة، لا يمكن أن يتخلّون عن الحوار، ولو بصورة ضمنية كما هو ظاهر في معنى الخبر، وبالتّالي يصبح السّرد، منتَج هذه الفعالية النّاهضة في عمق الكيانات المجتمعية والواقعية في تأثيرها الذي يؤدّي بالضّرورة إلى تفجير الحياة في أوصال الوجودات، وصولا إلى تقديم التّراث السّردي كدلالة على هذه الفعالية الحياتية التي تشمل واقعية الذّات واجتماعيتها وكونيتها، حيث يتحوّل السّرد كـ "فعل لا حدود له" إلى هويّة محايثة للهويّة العضوية للفاعل التّاريخي.

5 – سرديات الخطاب وسرديات النص:

إنّ الخطاب بوصفه تحديدا بأنّ "للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدّث والسّامع دون علامة معلنة أو واضحة"[4] كما لاحظ ذلك هـ. ب. غرايس سنة 1975، يجعل منه مستوى أكثر انحرافا عما هو مكتوب، أو منصوص، حيث يشتبك المفهوم بالمعنى في سريانه بين المرسل والمستقبل نتيجة لعلاقة عرفية دأب عليها اشتغال التّواصل في ما يضمره من تفاهمات بين المتخاطبين، تنجز ما هو حاصل بالضّرورة

---

(1) م ن، ص 19.
(2) م ن، ص 10.
(3) م ن، ص 10.
(4) دليل النّاقد الأدبي، م س، ص 154.

التفاهمية المفترضة مسبقا، كاستقرار للمعنى داخل ذهن المتلقي، وهو ما يعني وجود استقرار مسبق لمقولات تتحدّد بالمعنى أولا، تسهّل تداول الخطاب في تماهياته الفوق – نصية، أو المتعالية.

يحدّد د. سعيد يقطين سرديات الخطاب مما يقترب من مدلول الخطاب وفق رؤية هـ. ب. غرايس، حينما يضعها في معلم متعامد[1] يجمعها إلى سرديات النص، ويجعل عناصرها: "الرّاوي والخطاب والمروي له"[2]، ويلاحظ في إطار التثبيت اليقطيني لسرديات الخطاب بأنّ عناصره كلها داخلية أو متضمّنة فهما في مستويات النص، ولا تنفصل عنه باعتبار أنّها تؤسّس علاقتها ضمن البنية اللاحمة لنسيج المعنى، وكأنّ د. سعيد يقطين يحاول أن يشكّل الفضاء الدّاخلي للنص ضمن "سرديات الخطاب"، والفضاء الخارجي له ضمن "سرديات النص"، فالرّاوي والمروي له عناصر جوهرية في المستويات المفرداتية والتركيبية للنص، بينما الخطاب هو ما يتحقّق في الإرسال والاستقبال بينهما داخل "غابة السّرد" بمفهوم امبرتو إيكو.

على المعلم المتعامد الذي تصوّره د. سعيد يقطين لتطوّر السّرديات، يمثل "سرديات النص"، ويحدّد عناصرها بـ "الكاتب، النص والقارئ"[3]، وهي عناصر خارجية، فالكاتب والقارئ كلاهما يتحقّقان في عالم الواقع، حيث يتحرّك النص ضمن واقعيتهما المرسِلة والمستقبلة، فيأخذ خاصيته الخارجية بالنّسبة للخطاب، وكأنّ النص في اندراجه خلال حركة الواقع، إنّما يخلي مكانه للخطاب كعنصر داخلي في النص والمتضمّن مفهوم المعنى، ليتحوّل وفق خصائص فواعل النص (الكاتب – القارئ) المثبتة تصوّرا وحقيقة في أجزاء العالم الواقعي إلى عنصر خارجي، لتحقّق خاصيّة تداوليته.

إنّ مفهوم العناصر الدّاخلية والخارجية للنص، انطلاقا من التصوّر السّردي للنص التراثي كما يتمثله د. سعيد يقطين، يجعل من التّراث مفهوما داخليا، على أساس سابقيته الوجودية في تاريخية الحاضر، وبالتالي يتأسّس الحاضر كعنصر خارجي اعتبارا بحركته الظاهرية في الرّاهن، والدّاخل والخارج يشكّلان الكيان العضوي لموضوعة

---

(1) الكلام والخبر، م س، ص 25.

(2) م ن، ص 25.

(3) م ن، ص 25.

الواقع، حيث يتحقّق المرجو من إثبات الحالة التّركيبية (خارج – داخل) التي تصبّ في مسار التّفاعل بين كيانيتين سابقة ولاحقة، سابقة تنغلق على عناصر تراثية يمكن أن تساهم في عملية الدّفع الثّقافي/المعرفي للحاضر، ولاحقة يمكن أن تتمثّل التراث كفعل سابق لا ينفصل عن السّيرورة اللاحقة.

إنّ التجلي النصي في مفاهيمية الخطاب، يفتح الدّلالة على تلقّ مزدوج، تلقي المكوّن الثّقافي المادّي الّذي يرافق عنصري الفعالية الإنتاجية، الكاتب والقارئ النموذجي على أساس محاولته إعادة إنتاج النص، وتلقي المكوّن التّفاهمي المتاح في تواطئ المرسِل والمتلقي لتأسيس المفهمة المفترضة لخطاب معيّن درج في الوعي المشترك بين الخطاب والمتلقي، وضمن هذا الإطار تتمّ العملية التّواصلية مع التّراث في تمثل أكثر وعي وفعالية.

6 – النص والنصّية:

يتأجّل مفهوم اللّفظ والشّفوية ليتكرّس مفهوم النص، وبه تنتقل حركة التّواصل التّفاهمي بين الذّوات المتقاربة والمتباعدة، من حركة شفوية يلعب فيها اللسان دور الرّابط بين عناصر الموضوع، إلى مفهوم القراءة المرتبط تحديدا بالنص، أي بالمكتوب، فتنبثق إوالية جديدة تربط الذّوات التي وقع اتّفاقها على ترسيم حدود مُغلّمة ذات خصوصية للتّواصل، تتحدّد في الزّمن ككيان، بينما لا تتحدّد بالزّمن، لأنّ "مفهوم النص 'لا زمني' لأنّه يتّصل بخاصية متعالية على الزّمن هي 'النصية'"[1]، كما يقول د. سعيد يقطين، والنص بانغلاقه على النصية إنّما يمدّد من مكوّناته، ووضعه التّواصلي، ليضيف إلى عناصره تلك الحيوية التي يرقّم بها تموقعه الزّمني، فالنصية متغيّرة بتغيّر الزّمن والأمكنة، "لكن ما يتغيّر فعلا ليس 'النصية' في ذاتها، ولكن تحلياتها العملية، والمفاهيم التي بوساطتها نرصدها"[2].

إنّ النصية بتضمينها لمفهوم "التجليات العملية"، تصبح مجالا لحركة النص وفق ما يرتّبه الزّمن من مكانيزمات لتوثيق العلاقات بين الموضوعات المختلفة، التي تمنح هويّة للزّمن في مرحلة ما، والنص لا يتحدّد بإطاره المعرفي المعرّف في هامش التّدوين،

---

(1) م ن، ص 48.

(2) م ن، ص 48.

لأنّه يتمثل الحركة الزّمنية في تفاعلاتها المضنية من أجل إنتاج المعنى، وبهذا تتجدّد النصية ويتجدّد مفهومها العملي، فإنجازها الذّهني التّابع لحركة الفكر على هامش التّدوين، ومن ثمّ على هامش الحياة، يمنح النصية وضعها الانتقالي ضمن رؤية الفاعل التّاريخي الذي يتحرّك محايثا لحركة النص، وعليه تصبح لحظة الاقتراب من النص المتحرّك في الزّمن، هي لحظة تحتكم إلى "المفاهيم التي بوساطتها نرصدها"، أي أنّ النصية تستجيب لما يتحصّله الإنسان خلال تاريخيته المكثّفة بالمنجز المعرفي التّفكيكي/التّأويلي، ولذلك ما فتئ الفكر والعقل يطالبان بالقراءات المتجدّدة للنص، إدراكا لامتلاكه "النصية" التي "هي الشّرط التي يكون النص، طبقا لها، نصا."[1]، كما يقول هيو سلفرمان، فهي بهذا المعنى تشكّل هويّة النص، والهويّة ترتبط في أخص معانيها بالتّراث، ولعلّ تأسيسات النصية وفق قراءة د. سعيد يقطين، القائمة على التجلي العملي، وبالتالي استجابتها للمفاهيم التي بوساطتها نرصدها، تؤكد أنّ مفهوم التّجديد في رؤية المعطى التّراثي، تقدّمه ابتداء وتفرضه النصية، باعتبار النص المستوى العارف للتّعامل مع جوهر التّراث، كما إنّها من جهة أخرى تثبّت حركة التّراث في الوعي التّغييري المطالب على الدّيمومة بإعادة قراءته، أي التّراث.

يثير د. سعيد يقطين نقطة مهمّة تتمثل في "إنّنا باستعمال النص محل التّراث، في هذا المستوى من التّحليل، نغيّب البعد الزّمني، ونرى بأن النص موجود أبدا بغض النّظر عن العصر أو التاريخ الذي يظهر فيه"[2]، وهذه الفكرة ترتبط بنصية النص، العابرة للأزمنة، والأمكنة، وبالتّالي يصبح اهتمامنا ليس تراثيا مكتملا، أي بوضعنة النص في إطاره التّاريخي، بل مفهوم النصية يركز على النص في "بعده 'المعرفي' أو'الجمالي' الذّاتي ليكون 'موضوع' البحث والتّحليل"[3].

إنّ جمالية النص ومعرفيته ترتبطان بالسياق الذي أنتج النص، كونه كيانا حركيا يجتمع بالضرورة إلى مختلف الفعاليات التي تكوّن المظهر العام للفترة التاريخية أو العصر الذي تمّت فيه إنتاجيته، وهو ما لا يستطيع القارئ أن يتجاوزه مهما انفتحت نصية النص على أدواته الإجرائية، ومهما امتلك النص من تجليات عملية، قد يُفهم منها

---

(1) نصيات، م س، ص 117.
(2) الكلام والخبر، مس، ص 49.
(3) م ن، ص 49.

أنها لا تكشف في النص سوى عن الدّلالة المتواطئة مع رغبة القارئ، الرّاصدة لكوامن التفاعل المباشر مع ما هو نصي تراثي قابل للاندراج ضمن معطيات الحاضر الذي يخضع النص لتأويلاته وتفكيكياته، إلاّ أنّ التجلي العملي للنصية في مفهومه المعرفي يربطه بتاريخيته، كونه في حاضر اللحظة القرائية يكشف عن عمليّته في لحظته التّراثية السابقة، فلو كان فاقدا لها ما تجلّت في مستوياته المتحرّكة في الزّمن.

يتيح مفهوم النص ضمن هذا الفضاء التّفكيكي لمعطيات موسومة داخل أنساقه، من ربط النص بالتناص، أو ما يسمّيه د. سعيد يقطين بـ "بالتّفاعل النصي"[1]، وهو ارتباط النص بنصوص أخرى، بما يكشف عن إمكانية للتّفاعل مع معطيات موضوعية مختلفة في طبيعتها عن طبيعة النص، لكنّها تندرج ضمن السياق الثقافي والاجتماعي الذي أنجز فيه النص، بما يسمح له إذا فكّكت العلاقات الرّابطة له في تاريخيته الإنجازية وكشفت عن الكيفية التي يتمّ بها التفاعل النصي، وليس حضور نصوص أخرى في النص هو المظهر الوحيد لقراءة التناص أو التّفاعل النصي، ولكن أيضا محاولة تفكيك مضامين وصور البنيات التّاريخية والثّقافية والاجتماعية داخل أنساق النص، تمثل مستوى مختلف لقراءة التّفاعل النصي.

7 - الكلام والنص/مفاهيم التّعارض:

يدرج د. سعيد يقطين مفهوم "النص" و"اللانص" انطلاقا من قصد العرب لهذا المفهوم، والعرب استعملت الكلام كتعبير عن النص، وجعلت كلام الخواص هو الذّي يستجيب للقيم الفنّية والجمالية التي تقوم عليها دلالة النص، بينما يدخل ضمن مفهوم "اللانص" كلام العوام، الذي يخرج من دائرة المعقول التّداولي في الوعي العربي، حيث ما كانت تخرجه العرب من سياق تعاملها النصي، أو من دائرة الكلام المعتبر، كانت تدرجه ضمن السّخيف، الذي هو "كلام الرّعاع والعوام الذين لم يتأدّبوا، ولم يستمعوا إلى كلام الأدباء، ولا خالطوا الفصحاء"[2]، أمّا الجزل فهو "كلام الخاصّة والعلماء والعرب الفصحاء"[3].

---

(1) م ن، ص 50.
(2) كتاب ابن وهب، نقلا عن الخبر والكلام، ص ص 55.
(3) م ن، ص 55.

يحاول د. سعيد يقطين إدراج مفهوم الكلام محل النص، حيث يقول: "سنوظّف الآن مفهوم "الكلام" محل "النص" كما أحللنا "النص" محلّ "التّراث"، ونظل نتدرّج وصولا إلى استرجاعه وتوظيفه محمّلا بدلالة جديدة مستمدّة من علاقته "بالكلام". وعندما نستعمل "النص" أو "اللانص" هنا فإنّنا نحمّله دلالة مفهوم الكلام كما هو عند العرب"(1).

لعلّ المحاولة اليقطينية تستمدّ أسسها من العودة الانتقائية إلى التّراث، والبحث الاستقصائي عن المصطلح المتداول ذو الفاعلية في حركة المجتمع الثّقافي على الخصوص، ثمّ التّقريب بين المفاهيم التّراثية والمفاهيم المستعملة حاضرا، قصد الإحلال الآني، إحلال التّراثي محلّ الحديث، ثم استرجاع المفهوم الحديث مشبعا بدلالة التّراثي، وهو ما يكشف عن قصدية إحداث التّبادلية بين المفاهيم والمصطلحات، بحيث درج الوعي العربي على تحميل تراثياته قسرا معاني المفاهيم الحداثية، ولعلّ الفكرة السّائدة في أدبيات السّجال الفكري والتي لا تني تردّد أنّ جزءا من مفاهيم الغرب الفكرية والأدبية لها أصول في ثقافتنا العربية، يدخل ضمن احتماء الذّات الثقافية العربية خلف منجز الآخر، بدل أن تحاول مواجهة عجزها، وتبادر إلى البحث عن ما يمكن أن يساهم في ترتيب المفاهيم والمصطلحات في مستويات تفاعلية، وهذا يتحوّل اتّجاه هجرة المصطلح من الذّات وإلى الآخر.

إنّ ما أورده الدّكتور سعيد يقطين، وخصوصا فيما يتعلق بمفهوم الكلام عند العرب، قد لا ينطبق على سوقه اتّجاه مفهوم النص، حيث "الكلام" بتحديد مصدره وتصوّره الذّهني، ينشأ مصنّفا في الفكر كحركة ناتجة عن آلة النّطق، وهي اللسان، فمهما حاولت العرب إدراجها في تصورات بعينها، لا تكاد تنفكّ من رباطها المفهومي ضمن الدّلالة الحركية للسان، وهو ما يعني أن التّراث ليس على الدّوام مصدر الفعالية المفهومية المحتمل اندراجها ضمن فعالية المفهوم الحديث أو المعاصر، فالنص بمفهوم بول ريكور هو ما تثبّته الكتابة، وبالتالي يصبح الكلام هو العملية السّابقة لإنتاج النص، والنص في المفهوم الحديث يتجاوز حالتي "السّخافة" و"الجزل"، في النّقد العربي التّراثي، كمعطيين ذاتيين في تقييم الحالة اللسانية الصّائرة إلى وجودياتها النصية، وهما ميزتان تتعلقان بالمتداول اللفظي، ذلك أن العرب أمّة شفوية، نشأت على تذوّق المسموع، حيث تستسيغه

(1) م ن، ص 53.

تطرب إليه فيكون جزلا، أو ترفضه وتنكره فيكون سخيفا، ولهذا قد يكون الكلام قريبا من الملفوظ وفقا للمنظومة الثقافية القائمة على الإصاتة والسّماع.

8 - النقد العربي/نص المجتمع:

ينطلق د. سعيد يقطين في رؤيته لـ "آفاق نقد عربي معاصر" من بؤرة الكفاية، بعدما يذكر أهمّية البحث في "علاقته بالنص الأدبي" و"علاقته بالمرجعية النّقدية"، ويقصد بكفاية النّقد، "قدرته الذّاتية التي تمكّنه من جهة، من قراءة النص وتحليله التّحليل الملائم، ومن قبول تحقيق التّراكم والتحوّل النّوعي الذي يدفع في اتّجاه تبلور آفاقه وتطوّره من جهة أخرى، وذلك من خلال:

1- إنتاج معرفة جديدة (الإنجاز).

2- الفعل الثقافي في النص والمجتمع (الفعل)."(1)

رؤية النّقد التي يرومها د. سعيد يقطين من خلال بحثه في "آفاق نقد عربي معاصر"، تتعلق بالنص كعتبة منفتحة على العالم، فالعالم بدون نص يفقد معناه الثّقافي الذي لا يكتمل إلاّ وفق اشتغالات الأنتلجنسيا على تفكيك معطياته وتحليلها، ثم بعد ذلك ترميم فجواتها عن طريق الإيصال، أي إيصال الماضي بالرّاهن، وهو ما يشكّل داخل المجتمع الثّقافة النّاهضة التي تسعى إلى اكتمالها الشّكلي والموضوعي وترسيخ هويّة تربط في مكوّناتها بين النص كفعل ثقافي والمجتمع كنص متحرّك، فالانتقال من مفهوم "الإنجاز" إلى "الفعل"، كما يطرحه د. سعيد يقطين، يحقّق مفهوم النّظرية والتّطبيق، التصوّر والحركة، بما تقتضيه هذه المفاهيم من مكانيزم تواصلي بين الذّات الفاعلة ومرجعيتها الدّاعمة، من أجل خلق "التحوّل النوعي"، ونوعية التحوّل لا تعكس مجرّد مفهوم، بل تحمل في عمقها إحالة على الخصوصية، ما دام أنّ ما يتداوله المجتمع الثّقافي/المعرفي، يعتبر رافدا وليس محورا للحركة الذّاتية، على أساس أن مشروع د. سعيد يقطين بعثي نهضوي، تفتح له نتاجات العصر أفقا نحو النّوعية، وهو ما يراه من خلال "الإشارة إلى أنّ آفاق الإبداع العربي مفتوحة على ما تقدّمه الإمكانات التّكنولوجية من أدوات ووسائل للإنتاج والتلقي"(2).

---

(1) آفاق نقد عربي معاصر، م س، ص 12.

(2) م ن، ص 16.

تقوم رهانات د. سعيد يقطين على مفهوم التّفاعل، فهو يحدّد العلاقة المنشودة بين الفاعل الثقافي العربي ومجالات التّواصل الحديثة بـ "الرّهان التّفاعلي للإبداع وللإنتاج والتلقي"(1)، كما أنّه يدرج مفهومي "الإبداع التّفاعلي" و"الوسائط المتفاعلة" ضمن هذه المنظومة التي يحبّذ أن تنتظم الفعالية الإبداعية العربية خلال القرن الحادي والعشرين، وإدراجه هذه المفاهيم ليس ترفا فكريا، بل منهجا يأخذ في اعتباره ما يرد ضمن شبكة نسيج مفاهيمه، فـ "التّفاعل النصي" الذي يريد به "التناص"، ينفلت من التّحديد النصي، حيث تلتقي التّعاليات النصية بمفهوم جيرار جينيت، إلى مفهوم أكثر انبثاقا لمعنى التّبادل القيمي داخل الكيانات المجتمعية، بحيث تصبح مستويات المجتمع التّركيبية إحالية، بمعنى أنها تترتّب كمتعاليات نصية منتظمة تؤدّي العمل في تداخله المنفعي لإنجاز البؤرة الفاعلة والمركزية لهويّة مجتمعية قيمية، وهو ما ينتج عن حركة تفاعلية مسندة من قبل مرتكز معرفي يتجاوز مفهوم النص الثقافي إلى النص المجتمع.

9-التفاعل النصي/انطباق المبدأ:

تعتبر الرّواية أحد الفعاليات الأدبية التي تناهض الواقع المعيش لأجل إنتاج واقع فنّي، يشتغل على المخيال ويبني حركة المجتمع داخل هيكل حلمي، يمنح أبعاد اللاّمرئي اعتبارها في تشكيل ملامح الوجودية الإنسانية، لهذا كانت الرّواية على الدّوام برنامج الذّات الأدبية في تكسيرها لنمط نقد المجتمع والاستماع إلى نبضه الخافت.

إنّ قراءة الرّواية في أفق التلقي "النّموذجي"، يقود خطى القارئ إلى التّفتيش داخل مستويات مختلفة من الإنجاز المعرفي الهادف إلى محاكاة المعمار الهندسي للواقع، في كافّة تمظهراته المتتالية والمتناهية مع التّاريخ إلى وجودية تنشد الإنجاز، لهذا لا تفتأ الرّواية تستدعي ماضيها على أساس من التّفاعل، فـ "**نصية** النص تتجلى من خلال **التناص** كممارسة تبرز لنا عبرها 'قدرة' الكاتب على التّفاعل مع نصوص غيره من الكتّاب، وعلى 'إنتاجه' لنص جديد"(2).

---

(1) م ن، ص 18.

(2) د. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط/1، 2006، ص 16.

التفاعل النصي، لا يعكس القدرة على تمثل النصوص الأخرى داخل النص الجديد فحسب، وإن كان لذلك أهميته، بل يعكس حقيقة حركة الواقع الذي تم فيه إنتاج النص القديم، من حيث قدرة الخطاب على التواصل، كما يذهب إلى ذلك ل. جيني عندما يرى أنه "خارج التناص يغدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك"[1]، بمعنى فقدانه خاصية التواصل، ويبدو مفهوم التواصل غير منعزل عن العلاقة ما بين النص والقارئ، والعلاقة المستمرّة في وعي الكتابة ما بين النص وحركة الواقع الذي أنتج المضامين السابقة للنص الجديد، ولهذا يضع د. سعيد يقطين معادلة النص/التفاعل النصي ضمن تحقّق العلاقة التالية:

"علاقة الرّواية بالسّرد القديم = التعلق النصي"، و"علاقة التّفكير العربي بالتّراث = التفاعل النصي"[2].

يصبح مفهوم "التعلق النصي" أكثر ارتباطا بانهمام الرّواية المعرفي بفضاء الثّقافة السّردية، أي بمجموع المظاهر التي رمّمت فراغات المجتمع التراثي وتم تثبيتها عن طريق الكتابة، تثبيتا جماليا، بحيث تقع في دائرة الاستحضار التوظيفي الرّوائي، والمفهوم التناصّي في هذا الإطار ينحو صوب انثربولوجية الرّواية، أي بحث الرّوائي عن مضامين معرفية أنتجتها ثقافة سابقة داخل دائرته الحضارية، وساهمت في توليد حركة مجتمعية، بالمفهوم البراغماتي لوجودية المجتمع، التي تنحت له هويّة ذات خصوصية فاعلة، تجلب انتباه الفاعل السّردي، فيبادر إلى إدراجها ضمن عملية التّأثيث الجمالي/المعرفي لفضاء روايته.

تؤدّي عملية التعلق النصي بهذا المعنى إلى ما يدرجه د. سعيد يقطين ضمن العلاقة الثّانية والمنتجة لـ "التفاعل النصي"، حيث البحث عن العنصر الجمالي سرديا، يفجّر إواليـة التّفكـير في أصـول انبثاقـات السّلوك الـذي أسّـس سـرديا للفضـاء الجمالي/المعرفي التراثي، وبه تتمّ بنائية متواطئة بداهة مع الرّؤية الخاصّة لكافّة مظاهر الحياة في النص السّابق والخاضع في المنظور العقلي للفاعل السّردي لرغبة توظيفية في النص اللاحق.

---

(1) م ن، ص 17.

(2) م ن، ص 11.

10 - فلسفة القراءة وأفق الفهم:

إنّ أيّ قراءة لا تروم الفهم، بمعنى محاولة الخوض في النص بطرائق التّفكيك والتّحليل والتّأويل، لا تعتبر ذات دلالة ولا ذات أثر، ففي توطئة مؤلّف جيرار جينيت "خطاب الحكاية" يرى بأنّ "رواية 'بحثا عن الزّمن الضّائع' لا توضّح إلا ذاتها. لكن تلك الخصوصية - من جهة أخرى - ليست غير قابلة للتّفكيك، وكل سمة من السّمات التي يستخرجها منها التّحليل تحتمل مقاربة أو مقارنة أو نظرا"[1].

فالنص يمتلك في أعماق مستوياته المضمرة ما لا يتحقّق الاشتغال عليه إلا بما يسمّيه بارث "إعادة القراءة" التّي، "ليست استهلاكا وإنّما هي لعب، لأنّ غايتنا منها ليست النص 'الحقيقي' وإنّما هي النص الجمع وهو النص نفسه ونص جديد في آن واحد"[2]، فالقراءة في هذا الإطار تخرج عن كونها مجرّد معاينة متعوية تنتهي بانتهاء المرحلة البصرية، أو النّظر إلى المفردات والتّراكيب، وتتعرّف في مجال أرحب للتّعامل مع النص، لأنّها تمثّل استراتيجية تستهدف مستويات الدّلالة التي تنتجها المظاهر اللّفظية والمستويات التّركيبية.

إنّ عمل د. سعيد يقطين عبر مسار محايث للنص في إنتاجاته وتحوّلاته ونهاياته، اقترب قدر المستطاع، مستطاع التّجربة النّاقدة والمحاورة للسّرد، ممّا تكشفه النّصوص من خلفيات تتكتّم عليها، ولعلّ بعض الاستنتاجات النّقدية والرّؤيوية في مؤلّفه "الرّواية والتّراث السّردي"، تقدّم ملمحا قرائيا عن فلسفته في الرّؤية للنص والاختيار البدئي الذّي يسبق عملية الاشتغال عليه، فـ "التّفكيك يمنح متعة لأنّه يمنح رغبة.. ومن غير حب خاص للنص ليس ثمّة قراءة ممكنة"[3]، كما يقول جاك دريدا.

تتجلّى في مؤلّفه "الرّواية والتّراث السّردي"، المحبّة للنص السّردي، فإذا كان "الكلام على الكلام صعب" كما قال أبي حيّان التّوحيدي، فإنّ صعوبته تتجلّى

---

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/3، 2003، ص 34.

(2) رولان بارث، نقلا عن محمد القاضي، تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997، ص 56.

(3) ريتشارد كيرني، جدل العقل، تر/إلياس فركوح، حنان شرايخة، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط/1، 2005، ص 186.

أكثر في التعامل مع النص التراثي، وبالتالي فتعلّق الناقد به يُظهر مدى المحبّة اتجاهه، التي لولاها ما تحققت الرؤية المفقودة للنص السابق، وهو ما جعل د. سعيد يقطين يبحث في العلاقة التي تحكم النص اللاّحق في استحضاره للنص السابق، وهي العلاقة التي تمثّل صعوبة شديدة كونها تؤسّس لعلاقات فرعية تستوعب النص التراثي وتتمثّله إبداعيا ولا تنقله.

يصل د. سعيد يقطين في قراءته لـ "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ إلى أنّها "نموذج لهذا التفاعل المنتج الذي يجعل إمكانية قراءته وتحليله متعدّدة الجوانب والإشكاليات التي لا تطال فقط هذا النص، ولكن تطال تجربة نجيب محفوظ بكاملها"[1]، بمعنى أنّ القراءة في الاستحضارات التراثية داخل النص اللاّحق، تكشف عن استدعاء الناص لكافة تقنياته السابقة من أجل تحقيق التفاعل النصي في مستوياته الاستنطاقية للتراث، وإلاّ ما كانت إمكانية قراءة هذا التفاعل النصي وتحليله "متعدّدة الجوانب والإشكاليات".

أمّا قراءته لـ "نوّار اللّوز" لواسيني الأعرج، فيصل فيها إلى أنّها ترسي "طرائق جديدة في إنتاج الكتابة"[2]، على أساس القصدية النّقدية/التّجاوزية لتوظيف التّراث من حيث "تداخل التّاريخي والواقعي من خلال السّياسي واستمرار البنيات المتجذّرة"[3].

إنّ قراءة د. سعيد يقطين لرواية "ليون الأفريقي" لأمين معلوف تخلص إلى أنّها تحقّق "بناء على تفاعل إيجابي مع النص التّراثي، وعلى وعي متقدّم في التّعامل مع التّراث بوجه عام"[4].

يلامس د. سعيد يقطين في تجربة جمال الغيطاني تلك العلاقة المفقودة على مستوى القراءة للتّراث، حيث يتجاوز الغيطاني "'المحاكاة' البسيطة أو الاستنساخية" إلى تحقيق القدرة على "إنتاج نص جديد 'يحاور' النص القديم، 'يحوّله' تعبيريا ودلاليا"[5].

---

(1) الرواية والتراث السردي، م س، ص 84.

(2) م ن، ص 109

(3) م ن، ص 109.

(4) م ن، ص 157.

(5) م ن، ص 199.

من خلال هذه المعاينة القراءاتية للدكتور سعيد يقطين في نصوص روائية تتميّز بتفاعلها النصي مع نصوص تراثية، يتّضح مخطّط سردي/فكري يؤسّس للعلاقة المحتملة مابين النص التراثي والنص المعاصر ضمن مجال التناص، فممّا سبق نستطيع أن نثبت أربعة عناصر على الأقل، نستخلصها من الرّؤية القرائية العامّة للدّكتور سعيد يقطين:

1- استدعاء الكاتب لكلّ تقنياته السّابقة لكي يستطيع التّجاوب مع الجوانب والإشكاليات المتعدّدة في النص التراثي.

2- القصدية من التّفاعل النصي مع التّراث تخضع لرؤية نقدية/تجاوزية.

3- حضور الوعي في التّعامل مع التّفاعل النصي في دائرة التّراث.

4- امتلاك القدرة على محاورة النص التراثي، وتجاوز المحاكاة البسيطة، لأجل اكتشافه في مستويات تحويلية، تعبيريا ودلاليا.

11 - في الرّؤيا وكتابة التّأسيس:

يهدف الدّكتور سعيد يقطين في إعادة قراءة التّراث إلى محاولة إرساء نوع من الكتابة التأسيسية، تُمنهج فلسفة الرّؤية في علاقة التّراث بالمعيش، وحركة الإنسان داخل دوائر الواقع المختلفة، ممتلئا بالحسّ الحضاري الذي ينبثق من الرّؤية الشمولية للتّراث، ومن رؤية التّراث ذاته الشّمولية لحركة المجتمع آنذاك، فقراءة الدّكتور سعيد يقطين، ليست توجيهية، بقدر ما هي نقدية تمتثل للإحساس الجوهري الذي تعتمل عناصره في كيان الذّات العارفة العقلي والعاطفي.

وفي هذه المحاولة يسترشد بأعمال العديد من الدّارسين والباحثين الغربيين، حيث يقول: "فباختين بإعادة قراءته رابلي جدّد ليس فقط أدوات النّظر، ولكن التصوّر الذي كان سائدا حول أعمال رابلي السّردية، ويمكن القول الشّيء نفسه عن أعمال ميشيل فوكو بصدد الحمق، أو دراسات جاك لوفوف عن العصور الوسطى وحضاراتها، وبخاصة كتابه من أجل عصر وسيط آخر"(1).

تتجلى أكثر رغبة الدّكتور سعيد يقطين في محاولاته لقراءة التّراث، فهو يريد تغيير التصوّر وإعادة بعث مفهوم جديد للحركة داخل التّراث، وتأسيس المنهج القادر

---

(1) الكلام والخبر، م س، ص 18.

على تحمّل الهزّات إثر تكسير النّمط التّقليدي والسّائد في التّعامل معه، قصد إنهاء هيمنة الرّؤية الواحدية التي تحتكر قراءة التّراث، وتشكيل وعي أكاديمي بأهمّية تفكيك بنيات التصوّر القديم للتّراث، ويتضمّن هذا الوعي بالبداهة تطوير الأدوات والآليات التي يتعامل بها الباحث مع التّراث.

مع وجاهة هذا الموقف والرّؤيا، إلا أنّ الفكر العربي مازال يعاني من التّشرذم الذي انتقل من بنيات المجتمع الاستهلاكية إلى براءة البحث الفكري والأدبي والنّقدي، ذلك أن باختين أو فوكو أو لوفوف، كانوا يشتغلون ضمن نسق علمي متجاور ومتساند، أي أن الجهد المعرفي كان مسلّطا على بؤرة بحثية داخل نسق عام يجمع عمل العديد من الباحثين، وبالتالي فالرّؤية المدرسية كانت الموجّه الأساس والفاعل لعجلة البحث، وهو ما ينقص الجهد العلمي العربي، أي البحث داخل النّسق المدرسي، بعيدا عن العمل الفردي المعزول، ولعلّ هذا هو مكمن الإخفاق في الوصول إلى نتائج عملية تتجلى مظاهرها في مكوّنات إجرائية ونظرية توفّر للباحث العربي عملية البحث من داخل الدّائرة الحضارية وبأدواتها المعرفية.

المتخيل السردي والتمثيل الثقافي في خطاب عبد الله إبراهيم النقدي

منير مهادي(1)

تمهيد:

ليس لمقال واحد أن يقول ما قضى صاحب "موسوعة السرد العربي" عبد الله إبراهيم زمنا طويلا ليقوله فيها، تأريخا للموروث الحكائي العربي قديما وحديثا، وصفا وتصنيفا وتأويلا، لهذا لا يعدو أن يكون المقال في هذا الموضع سوى محاولة لعرض الأُطر العامة التي وقف عندها ناقدنا للتعرف على معالم هذا المشروع النقدي، إلى ذلك فإن مشروعه هذا يحتاج إلى دراسات كاملة وكتب مؤلفة حتى يأخذ بعضا من حقه، والذي أرى أنه لم يعطه بعد، لدرجة أننا لا نجد أي كتاب يُعرّف به وبآرائه – على حد علمي واطلاعي– ولا يمكنني أن أفسر هذا الأمر، لكن الذي أحرص على تسجيله هاهنا، هو أن أمة لا تعتني بمفكريها وعلمائها لا يمكنها أن ترتقي أبدا، لأنهم هم حملة لواء الفكر ومجاهدوه، وهم حلقة الوصل بين ماضيها وحاضرها ومستقبلها، بالإضافة إلى أنهم صانعوا التاريخ – تكملة وتحويرا- وهذا من خلال ما تخطّه عقولهم من أفكار وآراء، تحتاج منا لأن نحاورها نقدا وإضافة حتى يحدث تراكم المعرفة وانتشارها، ويبرز أثرها في واقعنا وحياتنا.

يعد ميدان السرد رحبًا لمطارحات النقاد والباحثين، بما يقوم عليه من أساس فني وما يسكن بين طبقاته من أنساق مضمرة لا يتم البوح فيها إلا عبر محاولة المكاشفة العلنية والسرية متمثلة في القراءة والتأويل، بما هما فعاليتان تحققان الاتصال بالعالم السردي/عالم النص وتخطّان فيه ما كان محوا، وتملآن ما بدا خلوا.

---

(1) باحث من الجزائر.

هكـذا يكـون العبـور إلى ذلـك العـالم عبـورا لمسـالك وعـرة بسـبب تعـدّد تضـاريس الـنص وتنـوّع سـياقاته الـتي تخلّـق فيهـا، فتُنبئ البدايـة/التلقـي عـن شـكل النهاية/التأويل لتفتح الأخيرة طريقا جديدا لبداية مغايرة وهكذا، وهو ما يُفسح المكـان لـرؤى مختلفـة وفُهـوم متمـايزة، وإذا بـالكون السـردي يغـدو واسـعا، صعب الإدراك، بله مستحيلا مادام لا يستطيع أي فعل أو فعالية نقدية أن يقبض عليه/على معناه.

سأحاور في هذه الصفحات بعض ما سطّره عَقلُ ناقد عربي معروف باشتغاله بميدان السرد العربي قديمه وحديثه، حتى إنه أضحى أحد أبرز المهتمين بهذا الحقل، ألا وهو الناقد العراقي عبد الله إبراهيم، الذي كرّس ربع قرن تقريبا لتقديم منظور نقـدي صـارم للسـردية العربيـة في أزمنتهـا المختلفـة وذلـك مـن خـلال إبـراز بنياتهـا وخصائصها، والسياقات والمحاضن الثقافية والفكرية التي كانت وراء تبلورها واستقامة عودها، وكل هذا ضمن رؤية كلية وشاملة تعي جيدا ضرورة امتلاك شبكة غنية من صميم الكشوفات النقدية الحديثة -مناهج وإجراءات ومفاهيم- حتى يتحقق الفهم ويتم الكشف النقدي.

1 - الظاهرة الأدبية ومبدأ المطابقة:

يولد النص متزامنا مع ميلادين آخرين: المؤلف والقارئ، وتصنع الظاهرة الأدبية نفسها حينما تشترك ذوات كثيرة في تشكيلها، فتغدو بذلك مجالا للإبداع ومسرحا للنقد والتفكير، وهناك فقط يمكن القول بأن هذه الظاهرة الأدبية أو تلك قد أكملت شروط الوجود الديناميكي فيها بما تحدثه من أثر في الأشياء المحيطة بها، وبما تستقبله من تشخيص وتمحيص، وحذف وإضافة في بنياتها وميزاتها.

إن الظاهرة الأدبية - وإن طبعها العموم والاشتراك - إلا أن هذا لا ينفي عنها خصوصيتها سواء من حيث طبيعتها أم سياقاتها الثقافية الحاضنة لها، لأجل هذا تعددت الظواهر الأدبية وتنوعت، لدرجة تند عن الحصر، ويرجع السبب الرئيس في هذا الاختلاف، إلى اختلاف الإنسان -مبدعا ومتلقيا- وتنوع بيئاته، مما ينفي تماما أن تكون أي ظاهرة أدبية متماثلة في كل شيء مع ظاهرة أدبية أخرى حتى وإن كانت تسميتها واحدة.

وهذا هو عين ما انتهت إليه أطروحات نقدية كثيرة، لعل من أهمها ما قرره عبد الله إبراهيم، حيث اعتبر أن ما يفعله بعض الدارسين العرب من ردّ لبعض الأنواع الأدبية كالرواية والمسرح والملحمة إلى الآخر هو دليل قاطع على تدخل المنظور الغربي في توجيه مقاييس تعريف الأدب وتحديد نوعه، ليس هذا فقط بل وامتثال النقد العربي الحديث لهذه الموجهات أيضا ولعل هذا هو المشكل العويص الذي تجب مناقشته وحلّه لأن فحصا له "سيكشف معضلة مكينة تستوطن نسيجها الداخلي (أي الثقافة العربية الحديثة) ألا وهي "مماثلة" الثقافة الغربية، من جانب، و"مطابقة" تصورات الثقافة الدينية الموروثة، بطابعها السجالي وليس العقلي- الثقافي، من جانب آخر..."(1)

تغدو هذه الإشكالية/المماثلة بما هي محاولات للتطابق الكلي مع ما يقدمه الفهم الغربي في مختلف تمظهراته أهم عائق يقف أمام الذات لتحقق استقلاليتها وتميزها، وهذا مشكل مكين لا في صلب فهم الأدب العربي وتصنيفه، بل هو حاضر وبقوة في صميم الثقافة العربية الحديثة ككل، لأنها سمحت للآخر أن يتغلغل في أعماقها دون أي غربلة لما يحمله أو محاسبة له، ما جعلها تنفتح انفتاحا لا مشروطا عليه، فأوقعها هذا في مطبات كبرى، من أبرزها اعتبار كل فن أو علم جديدين قادمين من عند الغرب بالضرورة، وكأنه لا حظ لهذه الذات أن تبدع ولا أن تأخذ حقها من الوجود وفيه.

وبناء على هذا، يدعو الناقد إلى ضرورة التخلص من كل مظاهر المطابقة مع الآخر، وممارسة حق النقد، بما هو خير سبيل للخروج بالذات مما تمور به من تبعية وهوان، فما أفادها أن تقلّد الغرب، وما كان لها التراث ملجأ آمنا، خاصة بالطريقة التي تعاملت بها معه، من خلال نظرتها المفرطة في تقديسه، لدرجة أصبحت لا ترى فيه إلا الصلاح، ولا تسمع - لانغلاقها عليه - نداء الحاضر الذي تحيا فيه، فكانت في الحالتين بعيدة عن وجودها وزمانها.

ووصفا لهذا الوضع يذكر عبد الله أنه "حيثما اتجهت تلك النظرة في حقول التفكير المتعددة لا تجد أمامها - على مستوى الرؤى والمناهج والمفاهيم - سوى

---

(1) عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 7.

ضروب من "التماثل" و"التطابق" مع ثقافات استعيرت من مرجعيات مختلفة مكانيا وزمانيا، مرجعيات فرضت حضورها وهيمنتها في المعطى الثقافي الحديث مباشرة..."[1]

على الرغم من صحة هذا التوصيف، في كثير من مناحيه إلا أن هذا لا يمنع أن نخفف من وطأة هذا التعميم الذي يجعله الناقد صفة لازمة لكل ما هو متعلق بهذه الذات: اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وأدبيا، وكأني بهذه الذات التي اتصفت بالإبداع من قبل، قد جف ينبوع الحياة فيها فأضحت تعيش عالة على حياة الآخر، وهذه رؤية يطبعها التشاؤم واليأس، لأننا لا نعدم أن نجد بعض مظاهر الاستقلالية على صعيد عديد المستويات، وإن كان الإشكال الذي يكتنفها هو المنظور الذي تُرى به، أو التصنيف الذي تُوضع فيه، والدليل نلمحه فيما يقوله الناقد نفسه في ميدان النقد والأدب من أن على الباحث - أيّ باحث - أن ينفتح على التجارب الأدبية المختلفة في العالم، ويعيد لها الاعتبار الذي تستحقه فأشكال التعبير السردي كثيرة، ويصعب حصرها في قواعد ثابتة كما كانت تسعى نظرية الأنواع الأدبية التقليدية".

ومادام الحال ذلك، فإن المطابقة هنا ليست أمرا حتميا على الذات أن تتصف به، بل هي صفة لحقت بها بسبب تراكم ظروف معينة جعلتها رهينة هذا الامتثال للآخر، فإذا ما انتفت هذه الظروف وتغيّر الوضع قد تخرج هذه الذات إلى رحاب الاختلاف والتميّز، ويمكنها إذّاك أن تطرح أسئلتها الخاصة كما كان لها أن تطرحها من قبل.

إن الوعي بالظاهرة الأدبية يجب أن يتم خارج دائرة ثقافة المطابقة بنوعيها: للتراث وللحداثة، لأن الأصل في انوجاد الأشياء هو اختلافها، قد تتشابه في بعض الخصائص لا بأس في ذلك، ولكن أن يكون لزاما عليها هذا التماثل الذي سيغدو امتثالا، فهذا مالا يجد موضع قبول-واقعا ومنطقا- لأن الأدب كمثال على هذا الأمر، ظاهرة إنسانية لكنها ليست متطابقة لدى جميع بني البشر، وما قد يُعد شعرا في بيئة ما، قد لا يعد كذلك في بيئة أخرى، وإن سعت نظرية الأنواع الأدبية في صورتها التقليدية لأن تُقنّن تلك الأنواع بما يمنع من تداخلها ويحفظ استقلاليتها، فإن الأدب أثبت - في كثير من المواقف - أنه أكبر من أن يُحصر في قواعد ثابتة، وإن تمّ

---

(1) المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

ضُبط، فإن تلك الضوابط ستختلف عن ضوابط النوع نفسه في مكان آخر، وهذا هو ما يمنح الأدب تميّزه وحريته.

2- بنية الموروث الحكائي العربي القديم:

إن استعادة الكلام حول السرد العربي القديم لا يدخل في باب الترف الفكري بل هو من صميم هذا الفكر الذي يُنشد المراجعة النقدية والحوار الفعّال مع جزء هام من أجزاء الثقافة العربية الإسلامية، لأنه لا مناص لنا إذا أردنا أن نؤسّس للمستقبل من أن نناوش الماضي، بما هو تراث حالّ فينا، سيسهم نقدُه حتما في إضاءة حاضرنا ومدّ الجسور نحو مستقبلنا.

وليس السرد في هذا المقام سوى جانب من جوانب الإبداع العربي، ولعله يكون - من جهة أخرى - مصدرا معرفيا مادام متعلقا في الأساس بهذه الذات التي يتماهى فيها الاجتماعي والعلمي والنفسي والثقافي، فتُنتج هذا الكُلّ في تعدّده، عبر نصوص أدبية ومعرفية متنوعة، فيكون لزاما على من يروم الاقتراب من هذه الذات أن يمر من خلال ما أُنتج من نصوص حتى يستطيع الولوج إلى أغوارها. وإن كان الشعر العربي القديم قد حظي باحتفاء النقاد قديما وحديثا فإن الموروث الحكائي العربي ظلّ حبيس الأدراج وعفت على جزء كبير منه أيادي الزمن، فضاع وأُتلف، وبقي ما حفظته لنا الذاكرة الشعبية أو ما قيّده التدوين فقط.

ويعد كتاب ناقدنا "السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي" من أهم ما كُتب حول هذا الموضوع، بخاصة وأنه ركّز نقاشه حول الأنظمة السردية الكبرى التي تُدوولت في القديم "الخرافة، السيرة، المقامة" بما هي مظاهر تعبيرية تكونت في داخل الثقافة العربية الإسلامية فوجّهتها وجهة خاصة وصاغت أنظمتها، محاولا إبراز سردية هذا السرد عن طريق أبنيتها الداخلية، والغاية من كل هذا هي تحديد طبيعة هذه السردية العربية لتبيّن ملامح اختلافها عن السردية غير العربية، وذلك بسبب خصوصياتها والحساسية التي تغلفها، حتى إنه لم يجرؤ كثير من الدارسين على الاقتراب منها لأسباب "ثقافية دينية، وفي مقدمتها النظرة الدونية إليه (أي السرد العربي القديم) بوصفه أدبا لم يستكمل شروط الفصاحة المدرسية التي استقامت في القرون المتأخرة... (بالإضافة إلى) العلاقات المتشابكة بين نشأة المرويات

السردية القديمة ونشأة علوم الدين والأخبار والتاريخ وقصص الأنبياء والإسرائيليات"[1].

وإذا كان مصطلح السردية Norratologyدالا على العلم الذي يحلل الممارسات السردية، فإن عنونة الكتاب بالسردية العربية يخلق إشكالا في التلقي لدى القارئ، لأن العرب لم يؤسسوا أو على الأقل لم يسهموا في بلورة هذا المجال النقدي ومنه فإن استعمالها هنا يقصد به أمرين اثنين: أولهما هو دلالتها على سردية السرد العربي القديم وثانيهما أنه قُصد بها "ممارسة سردية عربية" من قِبل ناقد عربي على نص عربي، لأن هذا النوع من النقد لم يعرفه الدارسون العرب إلا في ثمانينيات القرن العشرين، فالناقد يحاول توظيف كشوفات هذا الميدان النقدي في التعرف والتعريف بالظاهرة السردية العربية.

إلى ذلك، لم يكن هذا البحث يهدف بمصطلح "السردية العربية" إلى "مقصد عرقي، إنما هدف إلى الوقوف على المرويات السردية التي تكونت، أغراضا وبُنى، ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية، والذي كان التفكير والتعبير فيها، يترتب بتوجيه من الخصائص الأسلوبية والتركيبية والدلالية لتلك اللغة"[2].

هذا التأثير من طرف اللغة، وبسبب من قداستها لارتباطها المباشر بالدين الإسلامي وقيامها الكلي على المشافهة، كل هذا طبع السرد بطابعه الخاص، فجعله يرتبط بمبدأ الإسناد الموجود في رواية الحديث النبوي الشريف، كما أنه وصمه بالشفاهية، وهذا ما يؤكد على أنّ المرويات السردية في مجملها كانت لصيقة بالفهم الدّيني للغة بما هي نص/إبداع لا بد أن يخدم الدين الإسلامي أو أنه سيتعرض للنقض والتهميش، بالإضافة إلى ما قيل، فإن عامل التدوين كان له أبلغ الأثر في ضبط شكل وخصائص السرد العربي القديم، فهو الذي قام "بتثبيت آخر صورة بلغها المروي، الأمر الذي يؤكد قضية تاريخية مهمة، وهي أن المدونات السردية، لا تمثل سوى المرحلة الأخيرة التي كان عليها المروي قبل تدوينه"[3].

---

(1) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بنية الموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 5.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

(3) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 24.

يلزم من هذا أن المرويات السردية العربية التي نعرفها اليوم ما هي إلا الصورة النهائية لها، ليس كما تشكّلت بذاتها، بل كما أُريد لها أن تكون، لذلك فعامل التدوين كان حاسما في تشكيلها ولكنه هو الآخر كان خاضعا للمنظور السائد في تلك الفترة وهو المنظور الديني الذي يجعل من موافقة الإبداع/شعرا ونثرا، لما جاء به الدين الإسلامي شرطا قبليا لبقائه من عدمه، وإن لم نَعدم اهتماما بالجانب الجمالي الفني داخل تلك الإبداعات من قِبل هذا المنظور من حين لآخر.

إن الشفوية والإسناد والتدوين هي الموجهات الخارجية التي عملت على تأطير بنية المرويات السردية، وبناء عليها حاول عبد الله إبراهيم أن يتتبع -تاريخيا- تشكّل الأنواع القصصية الرئيسة كالخرافة والسيرة والمقامة، مع الكشف عن مكوّنات البنية السردية لهذه الأنواع، وقد" تُوّج التحليل بكشف مستويات التماثل بين بنية الموجّهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكد أن الاتصال قائم بينهما، على نحو تمثيلي، في أشد الركائز أهمية، وهو: الإرسال السردي بأركانه من راو ومروي ومروي له"[1] وهذه الأركان الثلاثة الأخيرة - خاصة الأول والثاني- هي نفسها الأسس التي نهض عليها مبدأ الشفوية والإسناد، بالإضافة إلى التدوين الذي سجّل فقط ما كان متداولا شفاهة.

ولما كان الحال كذلك، فإن من أهم ما اتّصف به السرد العربي هو "غياب العلاقة المباشرة بين الراوي والمروي"[2]، ممّا أدى إلى ظهور: "الراوي المفارق لمرويه الذي يعد سمة بارزة من سمات المرويات السردية العربية، فإليه تعزى مهمة تشكيل البنى السردية فيها"[3].

وهذا معناه أن الراوي يؤدي مهمة إخبارية تكميلية، لأن المروي مستقل بذاته، ولا يحتاج في وجوده إلى راو، إلا من ناحية النقل الأمين لمضمونه، إلى ذلك فإنّ الراوي يعمل على تنسيق أجزاء المروي وتنظيم مادته، مشكّلا بنيته الخاصة.

إن ما بحثه عبد الله إبراهيم في كتابه "السردية العربية" إنما هو مطية لازمة للعبور إلى السردية العربية الحديثة حتى يمكن ردّها أو رد بعض مظاهرها إلى أصولها القديمة، وإذا ما تم له ذلك تمكّن من الحديث عن متخيل سردي عربي أصيل له مقوماته

---

(1) المصدر نفسه، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 244.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

وعناصره المميّزة له عن غيره من السرود في العوالم الأخرى، وفق نظرة شمولية تنظر إلى السرد العربي في كُلّيته وفي انتظام بناياته.

3 - السرد العربي الحديث: إعادة تفسير

إن المتأمل في تاريخ السرد العربي في الفترة الحديثة والظروف والسياقات الثقافية التي لفّت هذا التاريخ وهذا التشكّل سيلاحظ ما أكتنفها من غموض وضبابية، خاصة بالنظر إلى ما طبع هذه الفترة من أحداث اجتماعية وسياسية داخل الأوساط العربية ولعل أهم مظهر من هذه المظاهر: الاستعمار الغربي والعلاقات المتوترة بين عالم الشرق وعالم الغرب والتي تجلّت على أكثر من صعيد.

وقد كان من أهم ما ميّز هذا العصر الحديث أيضا، علاقات التأثر والتأثير القائمة بين ما يحدث في الساحة الواقعية: اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا وبين ما يوجد في الإبداعات الفنية، ولعل الرواية The Novel تكون من أكثر تلك الإبداعات تلازما مع الظروف الخارجية، وأقدرها على تمثيلها سرديا بما هي تعبير أدبي يعرض الوقائع والأفكار، على الرغم من أنها فن حديث العهد، فهي لا تتجاوز أربعة قرون، ولكنها في المقابل تطورت بشكل سريع ومذهل فتنوّعت أشكالها ومظاهرها، فصارت بذلك موضوعا يحتاج لاهتمام أكبر، وصفا وتحليلا وقراءة كما كان شأن الشعر العربي القديم.

ويتمثل المبدأ النقدي الذي يصدر عنه عبد الله إبراهيم في أفكاره حول السرد والثقافة العربيين في الفترة القديمة والحديثة في الإعلان عن "حاجة الثقافة العربية إلى تقليب مكوناتها، واستئناف النظر بخفاياها، والنقد الجاد للتناقضات الداخلية فيها. وتلك هي الأرضية الصلبة التي يقوم عليها رهان التحديث، الذي لا يمكن البدء به إلا عبر نقد الماضي ونقد الآخر على حد سواء، وفكرة النقد لا يراد بها التجريح والتخريب، إنما كشف الملابسات والمصادرات المتصلة بالظواهر الثقافية بشكل عام، وتحرير التوترات الكامنة في عمق تصوراتنا عن المراحل التأسيسية من تاريخنا وثقافتنا، وهو مطلب لا يمكن الاقتراب إليه إلا عبر هذه الممارسة النقدية الجريئة التي تتخطى الخوف، وتفحص موضوعاتها بجد وشمول"[1].

---

(1) المصدر السابق نفسه، ص ص 6-7.

هذه النزعة النقدية التي يتصف بها عمل الناقد هي صفة لصيقة بكل كتبه وآراءه، فهو يسعى لأن يوسّع دائرة النقد لتشمل كل ما له علاقة بالثقافة العربية قديما وحديثا، لأنّ الممارسة النقدية الجادة والحيادية هي الوسيلة الوحيدة القادرة على كشف تصوراتنا المغلوطة تجاه ذاتنا وغيرنا، وهذه دعوة صريحة لممارسة ما يسمى بالنقد الثقافي Cultural Criticism أو النقد المعرفي الذي يتجاوز النصوص الأدبية ليقارب – بالإضافة إلى هذه الأخيرة – نصوصا أخرى ترتبط بالجوانب الاجتماعية والنفسية والسياسية، وذلك حتى يكون النقد شاملا وكليا، فتتكشّف عبره المصادرات التي تقع فيها الذات العربية الإسلامية وهي تواجه ماضيها وحاضرها وتتطلع إلى مستقبلها.

بالإضافة إلى هذه الرؤية الثقافية، هناك اتكاء على بعض أفكار استراتيجية التفكيك، بما هي محاولة لتحريك الثوابت التي تصلّبت بمرور الزمن بسبب ظروف وسياقات متنوعة نتج عنها انغلاق على تلك الثوابت، بنيات وفهوما، ليس فقط من أجل تحريكها (أي الثوابت) والخروج عن دائرة الانغلاق، وإنّما لكشف اللبنة القلقة داخلها، ورد الظواهر إلى مسارها الصحيح، حتى يمكن فهم هذه الظواهر فهما يوافق السياقات الحاضنة لها مما يسمح بالتوغل في المناطق المعتمة والغامضة وحتى المنغلقة داخل الذات العربية الإسلامية، لذلك يقوم عبد الله إبراهيم بتفكيك الخطاب الاستعماري الذي كان سببا رئيسا في توجيه الفهم العربي لتاريخه الحديث، ووعيه بأساليب نهضته، حيث حُمّلت حملة "نابليون بونابارت" على مصر (1798 – 1801) أكثر مما تحتمل، فجُعلت حاملة وناقلة للحضارة الغربية إلى البلاد العربية، فقُيّد كل حراك ثقافي فيها بعد ذلك بهذه الحملة، ما جعلها حملة مباركة لدى كثير من الناس وحتى من المثقفين أنفسهم.

إن المراجعة النقدية لمختلف الظروف والملابسات التي تشكل في إطارها السرد الحديث تأتي في سياق التأكيد على عدم الاستسلام لما يعد مسلمات وبديهيات، كما أنها رد على المقاربات الخطية التاريخية التي عرفها تاريخ الاهتمام بالسرد، وفي سياق محاولته لإعادة تفسير نشأته يؤكد الناقد على أنه لا يمكن: "تجاهل التراث السردي النظري في العالم ولا يمكن إغفال قضية الأنواع الأدبية والأهم من كل ذلك لا يمكن تخطي الحراك الثقافي في القرن التاسع عشر، ولا يجوز أن يهمل أمر المؤثر

الغربي، وفحصه بدقة للتحقق من مدى تأثيره في نشأتها بما في ذلك المؤثرات الثقافية العامة والخاصة، وفي مقدمتها قضية التعريب..."[1].

يلخص هذا القول ما قام به الناقد حتى يتجنب مزالق التفسير الخاطئ والمتسرع في إصدار الأحكام، وهذا ما ينبئ عن جهد كبير كان قد تجشمه عبد الله إبراهيم ليفحص من جديد علاقات الإرسال والتلقي التي حكمت نشأة السرد العربي الحديث، وكان تركيزه الشديد منصبا على "الرواية" لأنها -حسبه- الشكل الأدبي الأقدر على تمثيل عصرنا وما يمور به من أحداث وتحولات مختلفة.

إن الرواية هي "أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية، ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقية، ولكنها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلى، في الوقت نفسه، عن وظيفتها التمثيلية.."[2].

يأخذ هذا الفهم للظاهرة الروائية قيمته داخل خطاب الناقد من زاوية أنه يقوم على رؤية شمولية للفعالية الأدبية، تراعي التفاعل المتبادل بين العوالم النصية والعوالم الحقيقية، لتصبح "وظيفة التمثيل" أبرز علامة للرواية بوصفها نصا متعددا يختزن بداخله الأدب والثقافة، ولكن مثل هذا الطرح - رغم فعاليته- ينبني على أساس يحتاج إلى مراجعة فاحصة لأنه ليس مسلمة في منأى عن المناقشة، وهو أساسٌ يتعلق بطبيعة الرواية العربية وعلاقاتها بالمجتمع العربي. فالرواية الغربية ارتبطت بالظروف والسياقات الثقافية ارتباطا مباشرا، وما تزال، كما أنها وُظّفت من لدنه توظيفا واعيا بمقاصده، وذلك من خلال تمثيلها للعلاقة الرغبوية مع الآخر/الشرق، وعكسها لطموحاته الاستعمارية وتعبيرها عن واقعه وأحلامه، أما الرواية العربية - وإن كان لها دورها المماثل أو المشابه لما قامت به الرواية في الغرب، خاصة في القرن التاسع عشر- فإنها لم تستطع أن تواصل مثل ذلك الدور بسبب ما مرّت به من سقوط في أيدي المستعمر الغربي، وحتى العربي متمثلا في السلطة السياسية والأيديولوجية القاهرة

---

(1) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص 8.

(2) المصدر نفسه، ص 50.

والمقيدة لأحلام الشعب، بالإضافة إلى كل هذا، يجب أن ننتبه إلى أمر هام جدا، وهو ضرورة التعرف على مدى أثر الرواية وشيوعها، بعبارة أخرى التعرف على مدى اهتمام العرب - مثقفين وغير مثقفين- بها، حتى نقبل بالتعميم الذي يقول به عبد الله إبراهيم.

إن القول بأن الرواية العربية اليوم تصوغ الوعي العربي كاملا بواسطة وظيفة التمثيل، وتجعله يشكل صورته وصورة غيره، فيه نوع من المبالغة، بخاصة حينما نعلم أن نسبة المشتغلين بالرواية - نقدا وتحليلا وقراءة- قليل، وهذا راجع لأسباب كثيرة ومتنوعة، موضوعية وغير موضوعية، فالظروف الاجتماعية والاقتصادية متدنية كثيرا، ودور النشر/الطباعة قليلة، وعلى الأغلب غير مؤهلة، ضف إلى ذلك انتشار الأمية في أوساط عديدة، دون أن ننسى المنافسة القوية للفنون الأخرى كالموسيقى والسينما والفنون التشكيلية... وفوق كل هذا لنسأل مثلا عن مدى أثر الرواية بالمقارنة مع الأثر الكبير الذي كان للمرويات السردية القديمة؟...

يبقى وضع الرواية ودورها كما طرحه الناقد - على الرغم من ذلك- غير متبدّل ولا متغير في عمقه وقوة برهانه إلا من زاوية التعميم، لهذا أقول بأن الرواية تصوغ وتمثل ثقافيا وعي فئة من فئات المجتمع العربي فقط، لأنه لا يمكن لنوع أدبي واحد تقديم تمثيل كلي لأحلام وآمال الإنسان العربي، بما يفضي إلى الإعلان عن حاجتنا لدراسات نقدية مماثلة تقارب الأنواع الأدبية الأخرى من زاوية ثقافية، حتى تكون الرؤية متعددة ومتكاملة. لكن ما ينبغي ذكره في هذا المقام هو أن جهد الناقد كان بارزا من خلال محاولة إعادة تفسير نشأة السرد العربي الحديث متمثلا في "الرواية" وصلتها بالموروث السردي العربي القديم، مفندا أن تكون رواية "زينب" لـ "محمد حسين هيكل" الصادرة سنة "1913م" هي أول رواية عربية في العصر الحديث لأنها مسبوقة بـ 360 رواية قبل عام "1914م"، لذلك يؤكد على الصلة الكبيرة بين الرواية العربية وذلك الموروث السردي القديم، الذي كشف الناقد عن أبنيته من قبل، ويكشف عن مظاهر تفككه هاهنا، ليصف لحظة التحول التي نقلته إلى الشكل السردي الجديد "الرواية".

4 - السرد وفكرة التمثيل الثقافي:

سينصبّ الاهتمام هنا على نقطة هامة جدًّا ألا وهي علاقة السرد بفكرة التمثيل الثقافي، هذه الفكرة التي تُعدّ من بين أهمّ القضايا في النقد المعاصر، ولابد من الإشارة أوّلاً إلى أنّ السرد المقصود هنا لا يتعلّق فقط بما هو شائع عن هذه التسمية، وهو المرويات الأدبية القديمة والحديثة، مثل سيرة الأميرة ذات الهمّة، وسيرة سيف بن ذي يَزَنْ وكليلة ودمنة، والرواية والقصة... وغيرها، وإنّما يُقْصَدُ بالسرد: كلّ خطاب يُقدّمُ لنا حكاية خاصّة عن ظاهرة أو قضية مخصوصة "فالسّردُ عمومًا هو الخطاب المتّسع لحركة الإمبراطورية، سعيها الحثيث والمتّصل والمتسلسل والمنطقي، وكذا الواسع لاحتواء الآخرين وامتلاكهم، وكلّ هذا لا يتحقّق في القصيدة، فيكون السرد المتّسع والمتنامي باستمرار، هو الإفصاح الأوسع لا عن طموحات المدن الكبرى وفئاتها البرجوازية فقط... وإنّما يُمْكِنُ أن يحتضن المشروع الإمبراطوري [المحلّي]، ذلك المشروع الذّي لابد أن ينبني على أساس اصطراع القوى والثقافات"(1).

إن التجلّيات السردية المختلفة لا تتضمّن السرد الإبداعي فقط، بل تتضمّن أدب الرحلة والتاريخ والخطابات الفلسفية والفكرية... وغيرها، هذا ما يجعل مثل هذه السرديات تأخذ أهميّة أكبر لأنّها تؤدي دورًا فاعلا في صوغ العلاقة التي تربط الذات بالآخر، كما أنّها هي المسؤولة عن الصور المشكّلة لكلّ منهما، بالإضافة إلى العلاقة الحميمة التي تجمعها بظاهرة المركزية.

لم يكن للسرد في يوم من الأيام ضوابط وحدود صارمة وواضحة تُكبّل حركته وتنقص فعاليته، وحتى اليوم - رغم كل القواعد والقوانين التي وُضعت للسرد - تبقى سلطته مكينة ودوره فاعلاً في رسم الصور وتجسيد المتخيّل. إنّ السّرد حقًّا "فعلٌ لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان...[و] يرتبط السرد بأيّ نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلّياته باختلاف النظام الذّي استعمل فيه. قدّم لنا العرب منذ أقدم العصور

---

(1) محمد جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها، سياقاتها وبناها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 72، 71.

شكالاً وأنواعًا سرديةً متعددة، وتضمّن السرد الخطاب اليومي والشعر ومختلف خطابات التي أنتجوها"[1].

يستند هذا الرأي إلى رؤية شاملة للسرد تجمع فيه بين ما هو أدبي وغير أدبي، ويتجلّى ذلك السرد في صورة معيّنة، من خلال التوظيف والاستخدام داخل حقل بعينه، لذلك تتحدد قيمته من خلال هذا الاستخدام أو ذاك.

كما أنّ التمركز الديني - حسب الناقد - لم يترك مكانًا "للخطاب السردي الذي كان يعُنَى بالمغيّب من الوعي الاجتماعي، وأعني به القصص الشعبي والخرافي، ذلك لأنّه يتشكل بصورة عامة، في منأى عن هيمنة تلك المركزية، ويعنى بأحلام العامة"[2]، معنى هذا أنّ الخطاب السردي تعرّض إلى الكثير من التحوير والتغيير، وكذا الإقصاء، ليس انطلاقا من خصائصه هو، بل انطلاقا من خصائص خارجيّة عنه إسْتُمِدَّ أغلبها من الفهم الخاص للخطاب الديني.

لأجل هذا ألفينا سعيد يقطين يدعو إلى "الاهتمام بـ "السرد العربي" القديم والبحث فيه من منظور جديد، وبتفاعل جديد، بنّاء وخلاّق، [لأنّه] من مستلزمات الوعي الجديد بالتراث الأدبي والفكري بوجه عام، لأنّه الأكثر تمثيلا لذاكرتنا وهويتنا ومخيّلتنا، لارتباطه ارتباطًا وثيقًا بـ "اليومي" المعيش والممتد إلى الآن، وبـ "التاريخي" الموغل في الزمنيْن الثقافي والواقعي"[3].

تؤكّد هذه الدعوة، مرة أخرى، الأهميّة الكبيرة التي يشغلها السرد بالنسبة للحضارات والأمم التي تهتمّ بدراسة تراثها - وليس التقوقع حوله - والبحث فيه عن أحلامها وطموحاتها وكذا متخيّلها عن ذاتها وعن غيرها من أجل تحقيق مزيدٍ من الوعي بالذات وبما ترنو إليه.

ومادامت هناك مستويات متعددة للتعبير؛ مثل التعبير المباشر والتعبير غير المباشر، كان لابد من تتبّع مثل هذه التعابير وبخاصّة التعبير الأدبي المجازي منها لأنّ "اللغة الأدبية لا تستعير مكوّنات الواقع الخارجي، إنّها تعبّر عن وعي ومعانٍ

---

(1) سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدّمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 1997، ص 19.
(2) المرجع السابق نفسه، ص 240.
(3) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 269.

ومدلولاتٍ ونظمٍ فكريّةٍ شاملة وتقوم بتخليقِ عالمٍ جديدٍ من تعالُق الدلالات اللغويّة بعضها ببعض ويقوم القارئ أو الناقد بكشف تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النص، أو في أثناء عملية القراءة..."[1].

تؤدي اللغة إذن دورًا بالغًا في تشكيل العوالم المتنوّعة، والتي تختلف باختلاف المستوى التعبيري الموظّف داخلها، فاللغة هي بيت الوجود كما يقول "هيدغر Heidegger" ولا يمكن التغاضي عن دورها الهامّ في حفظ الذاكرة والهويّة الخاصة، غير أنّها مع هذا مشتركةٌ بين الأنا والآخر، إنّ "اللّغة لغتي بمقدار ما هي لغة الآخر، وهي تجسيد لي ولكينونتي، وتجسيدٌ موازٍ للآخر الذي يمكن أنْ يصل به تطرّفه الآخري إلى درجة نفيي وإلغائي بواسطة ما جسّد كينونتي نفسها، أي لغتي التي هي لغته بالمقدار نفسه"[2].

من هنا جاء اهتمام الناقد عبد الله ابراهيم بخطاب السّرد، من أجل البحث عمّا يخبّئه ذلك الخطاب من مضامين وأسرار عميقة عن الذات والثقافة بصورة عامّة، سواء كان ذلك عند الغرب، أم عند العرب، بُغْيَةَ الكشف عن البنية الثقافية لديهما، انطلاقا من اللّغة، وهذا تشابه إجرائي كبير جدا، إن لم نقل إنّه نفسه، بين ما قام به فوكو من قبل في حفرياته وما يقوم به عبد الله ابراهيم هنا.

ينظر الناقد إلى السرد العربي على أنه إبداعٌ استطاع أن يقدّم صورةً تمثيليّةً عن الذات وما كانت/وما هي تمور به الآن من صراعات وتناقضات، حيث "لم يُنظَرْ إلى السارد العربي، بوصفه ركنا معرفيا محضًا من أركان الثقافة العربية، إنّما نُظِرَ إليه بوصفه مظهرا إبداعيا تمثيليا، استجاب لمكوّنات تلك الثقافة، فتجلّت فيه على أنّها مكوّنات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة موجّهاتها الخارجية وبخاصّة الشفاهية والإسناد، فالسّرد العربي خلفية تتمرأى فيها تلك الموجّهات، وهو يقوم بتمثيل "Representation" خطابي لها، وليس عكسها "Reflection" بصورة آلية"[3].

---

(1) عبد الله ابراهيم، المتخيّل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.1990. ص 9، 8.

(2) صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1. 2003. ص 49.

(3) عبد الله ابراهيم، السردية العربية. ص 13.

لا يُعتبر الناقد أوّل من تحدّث عن فكرة "التمثيل"، فقد تحدّث عنها قبله، العديد من النقاد والدارسين أمثال: إدوارد سعيد مثلا الذي جاء "بِعُدَّتِهِ الأدبيّة وطالب بقراءة متقصّية لمفهوم (التصوير) أو (العرض) الذي قامت عليه المنهجيات الوضعية والواقعية: فكل تصوير Representation يقوم على مبدأ ومفهوم ومنطلق غالب يتهيّأ له امتلاك الحقيقة"(1).

كما أنّ ميشال فوكو كان قد طرح فكرة التمثيل عِوَضَ نظريّة العلامة، التي قام بشرحها سوسيرو بيرس، حيث إنّ العلامة لم تعد تُحِيلُ على المرجع المباشر، وإنّما صارت تُحيل على الأفكار المتّصلة به، كما صار كل تعبير يُحيل على تعبير آخر وهكذا، وهذا ما دفع فوكو لأنْ يدرس علاقة الكلمات بالأشياء، فوجد أنّ الكلمات لا تُحيل على الشيء وإنّما تُحيل على معناه، وهذا ما جعل اللّغة تصبح أكثر التصاقا بالخطاب.

هذا ويعرّف عبد الله إبراهيم التمثيل بقوله، إنّه "الكيفية التي تقوم بها النصوص في إعادة إنتاج المرجعيات على وفق أنساقٍ متّصلةٍ بشروط النّوع الأدبي ومقتضيات الخصائص النصيّة، وليس امتثالاً لحقيقة المرجع، فالمرجع مجموعة أنساق ثقافية محمّلة بالمعاني الاجتماعية والنفسية والفكرية في عصر ما"(2).

ولا نحتاج إلى كبير عناء، لنعرف التشابه الكبير بين معنى التمثيل كما طرحه فوكو والتمثيل كما عرّفه عبد الله إبراهيم، وهذا معناه أنّ هذا الأخير يستثمر الطرح الفوكوي في دلالة التمثيل ووظيفته، ليُنَاقِشَ قضيّة هامّة جدا، ومطروحة بكثرة في الساحة الأدبية والنقدية العربية والغربية، وهي قضيّةُ قِيامِ السّرد بتمثيلٍ ثقافي لمختلف القضايا الهامّة التي تشغل الذات والآخر معًا، لذلك ألفينا الناقد يؤكّد على أنّ "هذه الآلية [هي] التي وفرت اعتصامًا بالذات وتحصّنًا وراء أسوارها المنيعة وإقصاء للآخر وتشويه حالته الإنسانية، [بل] هي من نتائج ثقافة التمركز حول الذات داخل دار الإسلام، والتمركز نمطٌ من التفكير المترفّع الذّي ينغلق على الذات، ويحصر نفسه في منهج مُعَيّنٍ يَنْحَبِسُ فيه ولا يُقارب الأشياء إلاّ عبر رؤيته ومقولاته"(3).

---

(1) محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، ص 176.
(2) عبد الله إبراهيم. السردية العربية الحديثة. ص 51.
(3) عبد الله إبراهيم. المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1. 2001.، ص 7.

يبدو أنّ آلية التمثيل كان لها حضورٌ قويٌ في زمن الحضارة العربية الإسلامية، كما أنّها لعبت دورا هامًّا في انغلاق الذات على ذاتها وإبعادها للآخر وتشويه صورته، ولاشك من أنّ هذه الآلية قد وجدت حضورًا قويًّا قبل الحضارة العربية الإسلامية بكثير، زمن اليونان والرومان، وربّما قبل ذلك، غير أنّها لم تُضْبَطْ مفهومًا ودلالةً إلاّ في الزّمن الحديث.

ويمكن القول إنّ التمثيل لم يأخذ من قبلُ صفة "الثقافي" إلاّ بعد أن صار النص ظاهرةً ثقافيةً، تجاوزت حدود اللغة والإبداع، بل أصبح مظهرًا تتجلّى فيه مختلف الأنساق الثقافية، من دينية واجتماعية وفكرية... وغيرها، وكان هذا خاصة بعد أن "انتهى "فان ديك" إلى أنّ دراسة النصّ الأدبي بوصفه ظاهرةً ثقافيةً يُعتبر تتويجًا لدراساتٍ سياقيةٍ تبدأ بالسّياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثمّ السياق الاجتماعي - النفسي وأخيرا السياق الاجتماعي -الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدفٍ له علاقةٌ بالنصّ الأدبي، تبدأ بالنصّ كفعل لغوي، ثمّ بعمليّة فهمه وتأثيره، وأخيرًا تفاعلاته مع المؤسّسة الاجتماعية"[1].

فالتمثيل صار ثقافيًا، بعد أن صار النصُّ الأدبي ظاهرةً ثقافيةً، وما دام النص يحمل خليطا من الأنساق الثقافية، كان لابدّ على" التمثيل" أن يُطوّر إمكاناته وخصائصه حتى تمكّنهُ أن يَسَعَ ذاك الانفتاح في دلالة النصّ الأدبي، ويأخذ التمثيل دلالةً سلبيّةً، كونه اصطنع تمايزًا واضحًا بين الذات والآخر، ممّا أدّى إلى إيجاد تَرَاتُبٍ وتفاضُلٍ بين الطّرفَيْنِ، ممّا زاد في حدّة الصراع والإقصاء بينهما، لذلك طالب عبد الله إبراهيم بتحرّر هذه الآلية: "التمثيل" من" التصوّرات اللّصيقة بها، وبخاصّة فكرتيّ المحاكاة الأرسطية والانعكاس الماركسية، ومدّها لتمثيل المرجعيات الثقافية بدلالاتها العامّة، بما فيها العقائد والتواريخ والأساطير والعلاقات والقيم الاجتماعية، وكل النسيج المتشابك الّذي يشكّل هويّات الأمم، فإنّها تصلح ليس في إضفاء قيمة رفيعة على السرديات وأنواعها، باعتبارها وثائق رمزية، تعبّر تخيّليًا عن التطلّعات الكبرى للمجتمعات، وإنّما في إضاءة قضيّة نشأة الأنواع السردية وفي مقدّمتها الرواية التي تندرج، فيما نرى، ضمن "المرويات الكبرى"، التي تُسهم في صوغ تصوّراتنا عن أنفسنا وعن غيرنا، عن ماضينا وعن حاضرنا"[2].

---

(1) عبد الله ابراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص 15.

(2) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة. ص 63.

ارتبط مصطلح المحاكاة بأرسطو، الذّي منحه دلالةً مغايرةً لما كان معروفا عليه مع أفلاطون، رافضا اعتبار الشعر محاكاةً لمحاكاة، وبالتّالي فهو تشوية وتزييف، مُعْتَبِرًا الشاعر أو الأديب ليس مجرّد ناقلٍ حرفيٍّ للمنقول، بل هو متصرّف فيه، لأنّه لا يُحاكي ما هو كائن وإنّما يُحاكي ما ينبغي أن يكون، إلاّ أنّ أرسطو حصرَ مفهوم المحاكاة في الفنون فقط، وهذا ما ألقى بظلاله على فاعلية وشمولية هذا المفهوم، أمّا الانعكاس الماركسي فيرى بأنّ الأدب انعكاسٌ لواقعٍ ما، مستندا في ذلك إلى الفلسفة الواقعية الماديّة، التي تقول بأسبقية الوجود الاجتماعي على وجود الوعي، وبالتّالي فالواقع هو الذّي يُحدّد الشكل الأدبي، وهذا ما أدّى بها إلى اختزال الأدب إلى مجرّد صُوَرٍ عن الواقع تَغِيبُ عنها الدّلالات الأخرى، الإبداعية والنفسية والاجتماعية... لأجل هذا وذاك، نادى عبد الله إبراهيم بتوسيع دلالة آلية التمثيل لتشمل "المرجعيات الثقافية" حتى تتمكّن من استنباط التطلّعات والآمال الكبرى للشعوب، المتضمَّنَةِ في السرود بأنواعها، لأنّ هذه الأخيرة، وانطلاقا من اشتباكها مع مرجعياتها التي نشأت في أحضانها، تقوم بعملية تمثيلٍ مُكثّفٍ ورمزيٍّ، يُسهم كثيرًا في صوغ مواقفنا تُجاهَ ذاتنا وغيرنا.

يقول الناقد عن هذا الأمر، إنّ "التمثيل لا يتحدّد بسطح النص السردي، إنّما يتخطّاه إلى إعادة تشكيلٍ متنوّعةٍ وذاتِ مستوياتٍ متعدّدةٍ، للعوالم والمرجعيات الثقافية (الاجتماعية، الأخلاقية، الدينية، السياسية والاقتصادية.. الخ)، بما يمكن اعتبار إعادة تشكيل نصيّه لها، يتمّ فيه تجاوز الوقائع والأحداث، إلى تمثيل دلالاتها العامّة، والعلامات الدالّة في تلك النصوص تتضافر من أجل خلق عوالم نصيّة مُتخيّلة، تُناظِرُ عبر عمليّة التمثيل التي بيّناها العوالمَ المرجعيّة وهذه قضيّة أساسية تُحدّد وظيفة التمثيل"[1].

ويضرب الناقد مثالاً عن التمثيل ودوره، من خلال النثر السّردي المُتخيّل في العصر الجاهلي، هذا النثر "الذي كان يُعنَى بالمُغيَّبِ من الوعي الاجتماعي الذي كان يعبّر عن معتقدات ورؤى تشكّل في جملتها الباقة اللاشعورية للمجتمع الجاهلي"[2].

---

(1) المصدر نفسه. ص 60.
(2) عبد الله إبراهيم. التلقي السياقات الثقافية. ص 92.

أمّا في الآداب الحديثة، فقد أصبح للتمثيل دورٌ قويٌ وكثيفٌ داخل مرجعياتٍ ثقافيّة متنوّعة، حيث أصبحت الأحداث قائمةً على مبدأ الاحتمال وليس اليقين وتداخلت العلاقات بين الشخوص، ومن بين الأنواع الأدبية الحديثة "الرواية"؛ التي استطاعت في فترة وجيزةٍ أنْ تُحقّق حضورًا فاعلاً ومؤثّرا جدًّا على مختلف الأصعدة، خاصّةً في علاقتها بالتمثيل الثقافي، فهي تملك قدرة تمثيلية كبيرة للسياقات الثقافية التي نشأت فيها، كما أنّها تعيد صياغة تلك السياقات ممّا يُعطيها دورًا هامًّا في الزمن الحديث.

وبسببٍ من تزايد الصّراع في الساحة الدولية، خاصّة بين الشرق والغرب، وجدت الرواية مجالاً خصبًا لرسم صورةٍ عامّة لمختلف جوانب ذلك الصّراع الذّي ما فتئ يزداد حدّةً يومًا بعد يوم- قضية "الاستعمار" في العصر الحديث مثلا- حيث نجد "أنّ تلازم الرّواية والاستعمار في تمثيل المستعمرات والمستعمر، يأخذ شكليْن: ففيما يخصّ الذات يُنتِجُ التمثيل السردي في الرواية الغربية ذاتًا نقيّة وحيويّة وحيّرة، ومستقيمة وفاعلة، وبذلك يضخّ مجموعةً من المعاني الأخلاقية على كل الأفعال الخاصّة بها... وفيما يخصّ الآخر يُنتِجُ التمثيل السردي "آخر" يَشُوبُه التوتّر، الالتباس والانفعال حينًا، والخمول والكسل والجهل والتوحّش وغياب الفاعلية حينًا آخر"[1].

وما دامت الرواية الغربية قد شكّلت هذه الصّورة المزدوجة عن ذاتها وعن الآخر، كان على الرواية العربية أن تُسهم بدورها في تشكيل الصورة المقابلة للدّفاع عن الذات، ممّا جعلها ترسم هي كذلك صورةً مزدوجةً عن ذاتها وعن الآخر، وهكذا توجّهت الرّواية العربية المعاصرة "بشكل - بدا تلقائيًا - إلى المواضع الأكثر سخونةً وتوتّرًا في المفاصل التي يبتدئ منها وعبرها ما يجعلُ الآخر آخر، وما من شك في أنّ كل سرد يعني بالضرورة سردا للآخر..."[2]، ورسمًا لصورته.

وبما أنّ للصراع الدائر بين الأنا والآخر تاريخا طويلا، لاشك من أنّ التمثيل قد تمّ بمحاذاةٍ لذلك الصراع، وكانت الصور المشكّلة في أغلبها صورًا نمطيةً، تنمّ عن عداءٍ وكُرْهٍ شديدين، وهذا ما جعل العلاقة بين السرد والمركزية وطيدة جدا لأنّ "الأمم

(1) المصدر نفسه. ص 70.

(2) صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 .2003. ص 11.

تنسج رواية عن ماضيها وتثبّتها في نفوس أتباعها وتُسلّم بها، فالنصوص الكبرى هي الروايات التي تطوّرت لتأخذ طابعا أيديولوجيًا ولو كان هناك فكرٌ نقديّ لَبَدّدْنا المرويات وتعاملنا مع الحياة كوقائع تحصل دون وعود"[1].

يبدو أنّ السّرد عندما يرتبط بالتمركز يَحِيدُ عن الدور المنوط به، وهو تمثيل مختلف الأنساق الثقافية لهذه البلاد أو تلك، وبالتّالي فهو ينقل جملة روايات رمزية تُرفَعُ فيها الذات إلى مصافِّ الطُّهْرِ والنّقاء، ويُنْزَلُ بالآخر إلى أحطّ المراتب والصّفات، وبسبب غياب الفكر النقدي في الساحة الثقافية صار تعاملنا مع المرويات فقط، وغابت الحياة عن التفكير، بل غُيِّبَتْ الحياة لصالح الروايات المتخيّلة، ولعلّ الخطاب الاستعماري يكون واحدا من جُملةِ تلك الروايات التي أعلت شأن الذات وأقْصَتْ الآخر، حيث استطاع ذلك الخطاب أن يرسّخ "فكرةً بسيطةً واضحة، وهي أنّ التحديث وكلّ ما يتّصل به جاء مع الحضور الغربي إلى الشرق، فسادت الرواية الغربية لمفهوم التحديث الذي أصبح منذ ذلك الوقت يتحدّد في محاكاة أشكال الثقافة الغربية، بما في ذلك الأشكال الأدبية..."[2].

ولما أنْ غابَ عن الثقافة العربية الحديثة المنظور النقدي للظواهر، استطاع الخطاب السائد أن يرسّخ مقولاته ويطمس الكثير من المقولات الخاصّة بالذات، ويُوجِدَ بدائلَ غربيّة تنهض أساسا على ما ينهض عليه الخطاب الاستعماري نفسه، فتمّ تبنّي تلك المقولات بحرفيّتها، دون أيّة محاولةٍ لِغَرْبَلَتِهَا وكشف مُصَادَرَاتِهَا، هذا ويُوجَدُ التمثيل للآخر أيضا مع "الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر وغيره من الأعمال الفنيّة والفكرية، والشرقُ في هذا الأدب هو كذلك شرقُ الأحلام، إنّه شرقُ المخيال المُقدَّرِ له أنْ يُعيدَ باستمرارٍ إنتاج هيئة الآخر عَيْنِهَا، إنّ (رحلةَ إلى الشّرقِ)، وهي عبارة عن اختراع من اختراع الرومنطقيين، تُحَدِّدُ فضاءً مشفّرًا من القراءة/الكتابة تُسكِنُ فيه الآخر، إنّها سفرة مثلى هذه التي تَرْسُمُ مسارًا دائريًا، فتُعيدُ دائما الكاتب المسافر إلى نقطة انطلاقه..."[3].

(1) خزعل، حوار مع الناقد عبد الله إبراهيم..03/2007www.alsharqiya.TV.com/12
(2) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 11.
(3) مقال منذر الكيلاني، الاستشراق والاستغراب، اختراع الآخر في خطاب الأنثروبولوجي، ضمن صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورًا إليه/أعمال ملتقى، مركز دراسات الوحدة العربية، المغرب، ط1 .1999، ص 78.

وعلى خلفية هذا الانتقاص المتدرج للآخر في كُلِّيته، برزت السردية الغربية المتعالية، والتي تجعل من الغرب مركز كل شيء في هذه الحياة، وكلّ ما عَداهُ يأتي في الهامش، وإن أطل هذا الأخير برأسه قليلا هُرِعَ إلى احتوائه والسيطرة عليه بما يحفظ له/للغرب الاستمرارية والتفوق، وفي الحقيقة، فإنّ "كلّ اكتشاف للآخر إنّما يتمّ عبر توسّط المتخيّل والصّورة والتمثيلات التي تُكَوِّنُهَا الثقافة عن الآخر وهو ما يَدْعَمُ القول بأنّه ليس ثمّة "اكتشاف" في حقيقة الأمر، فالذات تجد الآخر كما كانت تريده أن يكون، وإذا وجدته على غير ما تريده أن يكون فإنّها تجهد من أجل تحويله ليكون على الصورة التي رسمتها له وعلى الوضعية التي تريده أن يكون عليها، وعلى هذا فقد يكون اكتشاف الآخر نِقْمَةً على هذا الآخر المكتشف"[1].

وبالرجوع إلى مختلف المدوّنات التي نقلت الصراع الحاصل بين الذات والآخر، استنادًا إلى ما قدّمه عبد الله ابراهيم ومحمد نور الدين أفاية حول مختلف الصور الوهمية والحقيقية، الواعية وغير الواعية، التي شكّلتها الأنا للآخر أو العكس، يُمكِنُ القول إنّ الذات من خلال هذه الصُوَرْ والمرويات – وفي إطار محاولة التميّز عن الطرف الآخر تجد نفسها مضطرّةً إلى صوغ تلك الصُوَرِ المُشوّهةِ والملتبسةِ لذلك الآخر، حتى تبقى على صفاء وطهرانيّة صُورَتِهَا الموهومة وبالتالي يمكن القول إنّ التمركز – في بعض الأحيان – قد يكون ضرورةً لابدّ منها، أو هو حتميّة لا مفرّ للذات منها، بخاصة في ظل ظروفٍ وعقباتٍ تَحُولُ بين الذات، وبين تحقيقها لطموحاتها وتطلّعاتها المستقبلية، والأمر نفسه قد يصدُق على الآخر لو تشكّلت مركزيّته في غير الظروف التي قامت عليها.

والظاهر –حسب نور الدين أفاية – أنّ "بعض آليات التنميط في التراث السردي العربي، قد تشكّلت في هذه الفترة الصّراعيّة بالذات [العصر الوسيط]، على ما كان يميّز هذه العصور من هُلاميّة وتنوّع وعمومية، وعلى ما كانت تختزنُهُ من أبعادٍ عجائبية ومُتخيّلة"[2].

---

(1) مقال نادر كاظم، المتخيل الثقافي بوصفه وسيطا بين الأنا والعالم، دراسة في صورة الأسْوَد في الثقافة العربية، مجلة محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، عدد خاص بالنقد الثقافي، المكتب المصري، عدد1 ،2004.، ص 188، 187.

(2) محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيل، صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص 313.

إنّ هُلامية الصُوَرِ هنا تكشف عن أمر هامّ جدًا، وهو أنّ تلك الصور ليست كلّها سلبية، وبالتّالي فالسّرد الذي يقوم بعمليّة التمثيل قد يحمل معه صُوَرًا إيجابية، بمعنى أنّها موضوعية، تعكس الحقائق كما حدثت دون تشويهٍ، مثلما اتّضح ذلك في كثير من الصور التي شكّلتها الأنا للآخر زمن القرون الوسطى.

ومن جهة أخرى، يمكن القول من خلال ما تقدّم، إنّ الخطاب يأخذ أهمّيّة كبيرةً في فهم مختلف التمثّلات الوهميّة والصُوَرِ الإقصائية التي يشكّلُها المتخيّل السردي، على طول المرحلة السردية العربية والغربية، كما تساعدُ دراسةُ الخطاب على ضبط مُصَادَرَاتِهِ وخُرَافَاتِهِ التي أنتجها أثناء حواره وتفاعله أو صدامه مع ذاته أو مع الآخر، ومنه فـ "إنّ القيمة الدرامية والعاطفية التي تُميّز أسلوب الخطاب تُحدّد في كثيرٍ من الأحيان تَحَرّكَهُ الرّمزي، إذ الفترات المتوتّرة تخلق خطاباتها عن الهويّة بإبراز انْجِرَاحِ الذات وعذاباتها إذا ما تعرّضت لغزوٍ أو حصارٍ أو تَدْجِينٍ"(1).

وللإشارة فقط، لابدّ من التأكيد ثانيةً من أنّ عبد الله إبراهيم لم يكن هو الداعي الأوّل لمثل هذا المنظور- النظر إلى الأدب باعتباره ظاهرة ثقافية- وكذا اهتمامه بفكرة "التمثيل" وتوظيفها في إطار بحثه في المركزية، إلاّ أنّ المهمّ هنا، ليس أوّل أو آخر من وظّف مبدءًا أو منهجًا معيّنًا، بل المهمّ هو طريقة التوظيف والنتائج المستخلصة من ذلك التوظيف، ويظهر لنا بأنّ الناقد استطاع أن يتمثّل جيّدا ذلك المبدأ: "التمثيل"، كما استطاع أن يصل من خلاله إلى نتائج جدّ هامّة، خاصّةً فيما يتعلّق بالسّرد العربي القديم والحديث، وأيضا في علاقة السرد بظاهرة التمركز، حيث يحق لنا القول إنّ "فكرة التمثيل" تُعْتَبَرُ من بين أهمّ الركائز التي نهض عليها التمركز، في سبيل تأصيل ذاته ومركزيته في مقابل بوهيمية الآخر وتخلّفه، دون أن ننسى الدور الايجابي والكبير الّذي من الممكن أن يقوم به هذا المبدأ، خاصّة عند تَعَرُّضِ الذات للإقصاء والتهميش من طرف الآخر المتفوّق، أو تَعَرُّضِ جزءٍ منها للإقصاء من طرف جزئها المتفوّق مثلما حصل -وما يزال حاصلا - مع ما يُسمّى اليوم "بالثقافة الشعبية" في مقابل "الثقافة العالِمَة"، في عكس الآمال والطموحات التي تختلج في صدر الطرف المهمّش الّذي هو أصلاً جزءٌ من الذات.

---

(1) محمد نور الدين أفاية، المتخيّل والتواصل، مفارقات العرب والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1993، ص 52.

خاتمة:

إن الارتحال في عوالم خطاب نقدي عربي معاصر هو ارتحال محفوف بالمخاطر، لكونه يحتاج إلى عدة منهجية كبيرة بإمكانها أن تساير مختلف منعرجات ذلك الخطاب وتحولاته، لاسيما إذا كان متنوع المصادر والحمولات مثلما هو الحال مع الناقد عبد الله إبراهيم، الذي لا نرى مقالتنا هذا قد لامس كل الأسس التي انبنى عليها خطابه وكشف عن كل ملامح مشروعه السردي-الثقافي، إلا بما سمح المكان والزمان، عرضا وتحليلا ومناقشة.

لذلك لن تكون هذه الأسطر سوى فاتحة لعمل نقدي أوسع وأكبر - في مستقبل الأيام - يخصص لجهود هذا الناقد المتميز، الذي استطاع أن:

- يؤسس لخطاب نقدي عربي يعي خصوصياته جيدا، ويسعى لتفعيل وظيفة النقد داخل ثقافتنا العربية المعاصرة، بوصفه ركيزة مهمة من ركائز المراجعة ووسيلة من وسائل التنوير.
- ينبه الدارسين بمختلف انتماءاتهم المعرفية إلى قيمة "السرد" قديمه وحديثه، خاصة في نموذجه الحديث "الرواية" بما هي أكثر الأشكال السردية ارتباطا بواقع العرب والمسلمين.
- يبين قيمة وأثر "مبدأ التمثيل" داخل المرويات السردية، وكيف يقوم بإعادة صوغ العلاقة التي تجمع الأنا بالآخر، وبناء صورتيهما القائمة على التنميط والإقصاء.

بالإضافة إلى كل ما قيل فإن خطابه اتصف بالتعميم في بعض الأحيان، خاصة لدى حديثه عن "الرواية" وأثرها في وعي العربي بوجوده وواقعه، وعلى العموم، فإن الاشتغال بالسرد من منظور ثقافي قد أدى إلى الكثير من النتائج القيمة، التي تستدعي منا متابعة ومسايرة كبيرين، حتى تتضافر الجهود لتتبلور لدينا رؤية نقدية عربية حول موروثنا السردي/الثقافي.

فلسفة السرد من منظور سيميائي

سعيد بنكراد أنموذجا

وليد عثماني[1]

مقدمة:

يشكل سعيد بنكراد بمجمل ما قدمه من دراسات في مجال السيميائيات، وشؤون الدرس السردي، تأطيرا وتأصيلا لما يسمى: بفلسفة السرد. وذلك من خلال التأليف المنهجي، والتأطير الأكاديمي، ومختلف البحوث الإلكترونية والمنشورة في المجلات والدوريات، وما أسسه كمجالات خصبة للتأصيل لهذه الفلسفة كمجلة "علامات"... ليتجاوز بنكراد حدود الطرح السيميائي إلى آفاق أرحب، في ظلال مسالك المعنى كقراءات في بعض أنساق الثقافة العربية، وما أنتجته من خطابات تمس مختلف الجوانب. وعلى صعيد الإشهار وجانب الإقناعية فيه؛ كعمل الصورة والمخيلة وما لها من أدوار في حياة الإنسان والمجتمع، وذلك طبعا في ظلال المعنى والسيميائية. ومرورا بالتأويل وما يفتح به كوامن عالم المعنى ومدلولاته، وما يتداخل به مع السيميائية أيضا... ليشكل بذلك بنكراد مُجمعًا للفلسفة تخدم السرد على جبهات مختلفة من سيمياء وتأويل تقارب معالمه وتكشف بنياته... ليتأسس في نهاية المطاف ما يسمى بفلسفة السرد.

في البداية قدم سعيد بنكراد مقاربات للسيمياء كمحاولة لتقريب الدرس السيميائي إلى الفهم والتلقي المغربي العربي، سواء من خلال الترجمة أو الدراسة. فترجم مقال فيليب هامون، تحت عنوان سميولوجية الشخصيات الروائية، دار الكلام 1990،

---

(1) باحث من الجزائر.

وأصدر بعد ذلك كتابه: مدخل إلى السيميائيات السردية سنة 1994 يُعرف فيه بالنظرية الغريماسية وبأصولها منطلقا من الإرث البروبي. ليطرح بعد ذلك الأسس النظرية المختلفة التي تعتمدها نظرية غريماس، وكذا جهاز المفاهيم الأساسية في النظرية، بالإضافة إلى النماذج التي تكون هيكل النظرية: كالنموذج التكويني والنموذج العاملي.

كما "يتحدد تاريخ السيميائيات عادة من خلال الإحالة إلى علمين من أعلام الفكر الإنساني الحديث: سوسير (1857 - 1913) وبورس (1839 - 1914) باعتبارهما المؤسسين الفعليين للسيميائيات الحديثة. فقد أطلق الأول على العلم الذي بشر به في بداية القرن العشرين (السيميولوجيا)... في حين أطلق الثاني على علمه الجديد (السيميائيات). وقد قضى ما يقارب نصف حياته في صياغة مفاهيمه وبلورتها، إلى حد اعتباره الأساس الذي قامت عليه كل العلوم، وسيصنفه ضمن المنطق"[1]

في مجلة عالم الفكر يقدم سعيد بنكراد تحت عنوان: "السيميائيات النشأة والموضوع" مقالا مشحونا باللغة المفعمة بالسيميائية التي تشير قبل أن تتكلم، تحيل دون تصريح عبارة، تلغز دون مباشرة في الكلام، ورموز ذات دلالات مباشرة تارة، ومتقطعة تارات أخرى.

هذا المقال جمع فيه بنكراد عُروضا مختلفة لبعض الأفكار السيميائية التي حفل بها التراث الإنساني، جاعلا "الغرض منه إثارة الانتباه إلى أن التفكير في العلامات قديم قدم الظواهر السيميائية ذاتها، ولكنه لم يتخذ شكل علم مستقل إلا مع المؤسسين بورس وسوسير"[2] مشيرا بذلك إلى النشأة التي يعزى إليها الدرس السيميائي كمرجع يحدد البدايات والمنطلقات. بين الوجه القديم للرمز بما هو موروث أرسطي بمعناه الواسع.

1 - سعيد بنكراد قارئا لبروب:

يقدم سعيد بنكراد كفلسفة للسرد من منظور فلاديمير بروب (v. propp) الذي أحدث نقلة نوعية إجناسية. حيث يمكن من خلالها أن نميز بين الشعر المعروف

---

(1) سعيد بنكراد، السيميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد3 المجلد 35، يناير - مارس 2007، ص 13.

(2) سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 13.

الخصائص والقوانين والقواعد منذ مدة طويلة. يمكن أن نرجعها إلى التراث اليوناني، كأبعد محطة تحدد للشعر مكانته وقوانينه. وبين السرد كنمط في الكتابة الإبداعية من جهة، وكممارسة في الدراسة قصد الوقوف عند مكوناته وعتباته وما يحققه من جماليات تضاهي مواطن الشعرية التي حققها الشعر... من جهة أخرى. كما أن السرد "لم يعرف أية دراسة جديدة تهدف إلى الكشف عن أسلوب بنائه وعن نمط اشتغاله إلا في فترة متأخرة"[1] هذه الفترة التي يحددها بنكراد في بداية القرن الماضي مع ظهور دراسة بروب الشهيرة: (Morphologie du cont) "مورفولوجيا الحكاية العجيبة" الصادرة سنة 1928 عادا إياها محطة بارزة في تاريخ السميائيات السردية، إضافة إلى الدرس الأول لسانيات دو سوسير، الذي بشر بميلاد لاحق لعلم يُعنى بدراسة العلامات.

يلخص سعيد بنكراد عمل بروب في نقاط أساسية تفصح عن منهج يطمح إلى تحديد المنطلق في الدرس السردي على خلاف السائد والسابق له الذي تأصل على المواضيع والموتيفات فقط. حيث سعى بروب إلى الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المختار بـ:

- رفض التصنيفات القائمة على المواضيع والموتيفات
- نبذ المقاربة التاريخية التي ينحصر همها في البحث عن الجذور التاريخية للأشكال الفلكلورية.

لأن هذه المقاربات لا يمكن أن تشكل نموذجا علميا قادرا على المضي بالبحث إلى تحديد ماهية الحكاية. وذلك أن كل تصنيف قائم على المواضيع تصنيف غير صالح. كما أن الحكاية لا تنفرد بموضوعات خاصة بها لا تتقاطع ولا تتداخل مع أشكال أدبية أخرى. وكذلك الأمر القائم على التصنيف عبر الموتيفات الذي يمثل له بحكايات الجن وحكايات الحيوان، التي يفترض أن لا تعالج إلا موتيفا واحدا في حين تبرهن الممارسة التحليلية على غير ذلك: بتعايش مجموعة من الموتيفات داخل الحكاية الواحدة.[2]

---

(1) سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1994، ص 10.
(2) نفسه، ص 10 – 11.

في البداية يقوم منهج بروب على الرفض المؤسس على نسف التصنيفات القائمة على المواضيع والموتيفات. حيث نبذها بشكل مطلق، محددا السبب في كونها تحد من التحليل السردي، ولا تكشف عن أسلوب بنائه وعن نمط اشتغاله. وبهذا الرفض يؤصل بروب لمباحث جديدة في الدرس السردي من منظور سميائي حيث يقيم مستوى آخر "يمكّن الوصول إلى تصنيف تمييزي وتمثيلي... هو مستوى الوظائف وليس مستوى الشخصيات، وبهذا يمكن طرح إمكانيات توليدية جديدة. ذلك لأن التحليل الشكلي يتيح لنا فرصة الوصول إلى شيء يمكن تحديده في الشكل الأصلي للحكاية"(1)

وبعد التحديد الدقيق لمنهج بروب في دراسته للسرد ينتقل إلى الحديث عن الوظائف التي تحدد قيمة العمل السردي إذ انبنت عليه بحسب بروب. هذه الوظائف التي ضم بعضا إلى بعض لخلق دائرة فعل محددة لشخصية معينة. كما أن عدد الدوائر يتناسب وعدد الشخصيات الفاعلة داخل الحكاية. ليحصل في آخر المطاف على سبع دوائر كحد أقصى؛ تحدد كل دائرة فعلا تقوم به شخصية معينة ويقدمها بروب على الشكل التالي:

1- دائرة المعتدي.

2- دائرة فعل الواهب.

3- دائرة فعل المساعد.

4- دائرة فعل الأميرة أو الشخصية موضوع البحث.

5- دائرة فعل الموكل.

6- دائرة فعل البطل.

7- دائرة فعل البطل المزيف.

وفي مجمل الحديث عن هذه الوظائف المتشكلة في الدوائر يرى بنكراد أنه من الممكن أن تُعتبر نسقا عاما. لأن أسماء الشخصيات قد تتغير، وقد تتغير تمظهرات الأفعال، لكن المضمون المحدد لكل دائرة سيظل واحدا.(2)

ومن هنا يتأسس الدرس السميائي لدى بروب كمنطلق لمباحثة السرد "بوصفه عضواً في جماعة (الشكليين الروس) في العشرينات من القرن العشرين، ولكونه ميّز بين

(1) المرجع السابق، ص 11.

(2) نفسه ص 14.

العناصر الثابتة والمتغيرة في مائة قصة روسية درسها، واستخلص منها نتائج أصبحت قانوناً للسرد منذ أيامه وحتى وقتنا الراهن، وهي أن شخصيات القصة تتغير، بينما تظل (وظائفها) ثابتة. وقد حدد هذه الوظائف في 31 وظيفة."[1]

وفي الرؤية خارج المنهج البروبي، تتوجه بنظرات ثاقبة قصد نقده وقراءته، لتبين الجانب الخفي التكميلي ليحقق المنهج غايته... يوجه كلود ليفي شتراوس (Claude Levis-Strauss) عالم اجتماع فرنسي. ملاحظات لهذا المنهج الذي فتح آفاق واسعة للسميائيات السردية على المستوى الهيكلي. أما على المستوى الإجرائي فقد اتسم بالفشل في بلورة إجراءات منفصلة عن المتن وفاعلة فيه من جهة. كما سطَّح المستوى التحليلي من جهة أخرى. والسبب في ذلك يعود إلى الفصل بين المستوى التوزيعي والمستوى الاستبدالي الذي دفع ببروب إلى الفصل بين الشكل والمضمون. ويعطي بذلك قيمة أكبر للشكل لأنه الوحيد القابل للإدراك، في حين المضمون لا يشكل سوى عنصر زائد لا يملك أية قيمة دلالية.

في حين يرى ليفي شتراوس: أن الأمر ليس كذلك. فالشكل والمضمون متكاملان، ومن طبيعة واحدة، ويخضعان للتحليل نفسه ما دام المضمون يستمد واقعه من بنيته. ويبقى الشكل تحكمه علاقة الجزئية بالكليات التي تشكل البنيات المحلية حيث المضمون[2]

نقد كلود ليفي شتراوس الموجه إلى بروب مؤسس على منطلقات بنيوية أنثروبولوجية من شأنها أن تنحو بالدرس السردي نحوا آخر إلى مدارج النوعية والتنوع الخصب. ليحل في المنهج ونقده الاكتمال القصدي الذي يشكل المفهوم والبعد التحليلي في آن واحد. هذا التظافر المنهجي الشكلاني/البنيوي أنثروبولوجي يعد نقلة نوعية "في الحقل الروائي، فلعل أهم إنجاز بنيوي هو ما قام به الباحثان: (كلود ليفي شتراوس)، و(فلاديمير بروب). ويرجع السبب في ذلك إلى البصيرة النافذة والبراعة الحاذقة لهذين الرجلين، ولطبيعة المواد الأسطورية التي اختاراها: الأساطير، والقصص الشعبي: فالأسطورة لغة تقوم بوظيفتها في أعلى مستوى حيث ينجح المعنى في أن

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 20.

(2) ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائية السردية، ص 15 - 16.

يستخلص من الأساس اللغوي الذي تدور عليه الأسطورة، وأما الشعر فيسود في الجانب المعجمي الصرفي للغة، في حين يسيطر في الأسطورة الجانب البنوي النحوي للغة. ومن هنا تركيز شتراوس وبروب على بنية الأسطورة."[1]

2-سعيد بنكراد قارئا لغريماس:

ينطلق سعيد بنكراد في قراءته للدرس السيميائي لدى غريماس مؤسسا لفلسفة السرد من بنية منهجية توصل للروافد المعرفية التي أفاد منها غريماس في درسه العلاماتي. حيث اعتمد على ما رآه "كلود زلبرباغ" أن لسيميائية غريماس مرجعيات وأصول متنوعة يمكن تحديدها في المنابع التالية:

1- الإرث اللساني السوسيري

2- مدرسة براغ

3- أعمال برونديل وهلمسليف

4- تراث الشكلانيين الروس وخاصة بروب

5- الإرث الفرنسي (تنيير وسوريو)[2]

هذا الطرح المعرفي الذي انطلق منه بنكراد: يؤسس لموقع الدرس السيميائي عند غريماس. من أجل تحديد موقعها من التيارات السردية المعاصرة، كما يسعى إلى إبراز مواقع قوتها وضعفها وتحديد الأسس المعرفية التي قامت عليها.

يتساءل سعيد بنكراد انطلاقا من غريماس عن موقع النص السردي ببنياته وتجلياته المتنوعة؟ وكيف يمكن رد النص السردي ببعده التشخيصي التصويري إلى بنية دلالية منطقية سابقة عنه في الوجود ومولدة له؟ كيف يمكن التحول من المفاهيمي المجرد إلى المشخص المحسوس؟[3]

ومن هنا يتأسس منطلق آخر للتساؤل عن تكوين المسار الإبداع والثقافة، ومن ثمة يتأسس المسار البنيوي السيميائي للسرد. وكيف يتجلى من منظور غريماس وذلك

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، ص 20.

(2) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 28.

(3) نفسه، ص 31.

من ملاحظة مفادها: "أن الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية؛ ويسلك في هذا سبيلا معقدا يواجه فيه إرغامات عليه أن يتجاوزها، وخيارات عليه أن يحدد موقعه ضمنها. أن هذا المسار المعقد من المحايثة إلى التجلي عبر ثلاث محطات رئيسية"[1] في هذا النص منطلق متدرج/هَرَمي يعتمد على البنى التحتية - التي تسعى إلى إحداث نمط بنيوي - في عملية إنتاج الثقافة، وما تفضي إليه من موضوعات. وأساس هذه العملية هو "الذهن البشري" الذي يعمل وفق منطلق نسقي يتكاثر، ويتنامى تدريجيا بدءا من بنية بسيطة إلى أعلى بنية يراها كفيلة لتحقيق مراده، وتكوين موضوعات ثقافية.

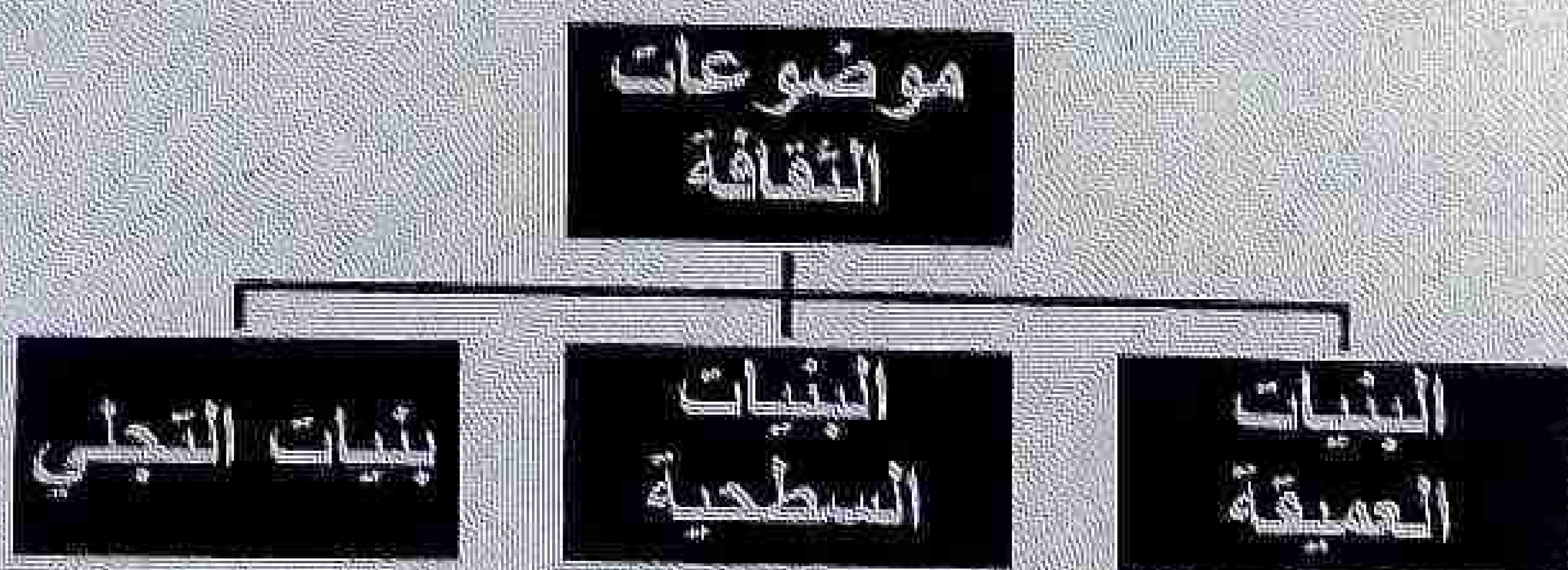
هذه العملية الصانعة لمسار المكون لموضوع الثقافة تتمخض عبر محطات رئيسية ثلاثة والمنطلق غريماسي حيث:

1- البنيات العميقة المشكلة لكينونة الخاص سواء بفرد أو مجتمع. كما يتحدد داخله وجود الموضوعات السيميائية المتميزة بالوضع المنطقي.

2- البنيات السطحية: وتشكل هذه البنيات نحوا سيميائيا يقوم بتنظيم المضامين القابلة للتمظهر في أشكال خطابية بخاصة.

3- ثم هناك بنيات التجلي: وتقوم هذه البنيات بإنتاج وتنظيم الدوال.[2]

هذه البنيات الثلاث تسير وفق منحى متدرج/هرمي. حيث تنتقل الدلالة شيئا فشيئا من الغموض كمرحلة أولية في التكون، لتقارب التحديد المعنوي الذي يشكل الصورة الأولية ولو بمخيلة تقارب الدوال. لتتحدد بنية التجلي أين تنتظم الدوال لتشكل مدلولاتها التي تشكل بدورها مدلولات أخرى حينما تتحد مع ما تحتاجه من دوال... وهكذا. كما في الشكل الهرمي التالي:



---

(1) نفسه، ص 29.

(2) نفسه، ص 29.

وجهة نظر سعيد بنكراد إلى ما سبق مبني من منظور زاويتين: الأولى وتعود إلى عملية التسنين الخاصة بالمضامين المتنوعة المرتبطة بالنشاط الإنساني (المضامين اللسانية المضامين الاجتماعية). وتعد هذه العملية تمثيلا لغويا لنشاط غير لغوي من منطلق تعميم الذاكرة الفردية وتطابقها مع مجموع الذاكرات الخاصة بالمجموعة اللغوية ككل. أما الزاوية الثانية فتعود إلى عملية تحيين ما تم تثبيته عبر الممارسة المتكررة للسلوك الواحد في أشكال خطابية خاصة وهو ما يمنح هذه الأشكال بعدا زمنيا يضع ما يبدو ثابتا داخل سيرورة زمنية جديدة.[1]

تدقيق النظر في هاتين الزاويتين يقوم على رصد الزاوية الأولى للسلوك الإنساني المتنوع الغني الذي لا يتيح رصد كافة العناصر التي تشكله. باعتبار هذا السلوك يفوق حدود المجهود القائم على الملاحظة التجريبية. وللوقوف على هذا السلوك الكوني، يقف بنكراد على بلورة نموذج عام وكوني. قادر على تكثيف واختصار هذا الغنى في بنية قابلة للتجسيد في أشكال خطابية متنوعة هي في الأصل تشخيص لبنية دلالية بالغة التجسيد؛ حيث تشكل هذه البنية مخزونا لسلسلة هائلة من الإمكانات الدلالية... وهذا التجسيد ينتج عند ارتباط مجموعة من القيم المضمونية بعضها ببعض ضمن سلسلة من العلاقات المتنوعة. وهذا يضمن الانتقال من المستوى التجريدي إلى المستوى المحسوس المشخص أمرا ممكنا.

أما الزاوية الثانية فما هي إلا تفجير للبنية الدلالية المنطقية في مجموعة من المسارات ذات الطابع التصويري (البعد المجرد في مقابل البعد المشخص)حيث يتوزع المحور الاستبدالي؛ وتأتي ذلك منوط بإنتاج وتداول المعنى لا يتم إلا من خلال عملية التحيين القائم على خلق وضعية خاصة تمنح الوجه المجرد للبنية تلوينا ثقافيا وإيديولوجيا تمييزنا. وبناء عليه لن يكون النص سوى وجه مفصل لوجه مكثف. ولن تكون البنية سوى نص ممكن قابل للتحقق في أشكال بالغة التنوع.[2]

2-1 - النموذج العاملي:

استوعب غريماس منهج بروب الوظائفي، واختزل بعضا من المفاهيم الوظيفية وأعاد النظر في بعضها وصاغها صياغة جديدة موسومة بالتجريد الرياضي. منتهجا في

---

(1) ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائية السردية، ص 29.

(2) نفسه، ص 30.

ذلك المنهج البنيوي، الذي يُرى من خلال مفهومه العام، ما يبقى أصليا؛ إذ هو النواة أو الشكل الثابت التي تمثل البنية الشكلية للتحويلات. كما استفاد من تصورات كلود ليف شتراوس. كما عمل غريماس على شمولية شكلنة الأجهزة النظرية المحورية التي يقوم عليها الدرس السيميائي، بإدماج النص السردي الذي يستقطب المنهج الشكلاني القائم فيما بعد على الوظائفية.

ومجمل القول حول النموذج العاملي عند بنكراد أنه: "إذا كان بإمكاننا تحديد النموذج العاملي كاستعادة استبدالية للسير التوزيعي للأحداث المروية داخل قصة ما، فإنه يتحدد من زاوية الدلالة كإنتاج للسير التوزيعي لهذه الأحداث. وبعبارة أخرى فإن النموذج العاملي يوجد في أساس تشكل النص كأحداث، أي كصيغة تصويرية."(1)

وهذا المنظور العاملي يتأسس على الحركة والفعل وردود الفعل، التي تنجرّ عن النشاط الإنساني المحكي عنه والمسرود. وفق ترتيبات سردية ونمطية تسير جنبا إلى جنب مع التناسل الدلالي الذي تحدثه البنيات السطحية والعميقة. "وبناء عليه يمكن اعتبار النموذج العاملي كتعميم لبنية تركيبية، وبعبارة أخرى، إنه يمثل شكلا قانونيا لتنظيم النشاط الإنساني مكثفا في ترسيمة ثابتة رغم تغير عناصر تمظهرها"(2)

النموذج العاملي الغريماسي هو تصور قائم على التعددية المنهجية الإرثية التي سبقته كطروحات معرفية. من شأنها التأصيل للدرس السيميائي والسردي؛ حيث النموذج في صورته المكتملة ما هو إلا: "نتاج عملية قلب للعلاقات المشكلة للنموذج التكويني، فإن جذوره - من جانب صياغته النموذجية - توجد في أعمال سابقيه يحددها غريماس في ثلاث: نموذج بروب، نموذج سوسير، نموذج تنير"(3)

وعليه أين مواطن التلاقح المعرفي التراثي بين الأعلام الثلاثة والنموذج الغريماسي؟

أولا - نموذج بروب:

تعد الوظائفية البروبية مرجعية مؤصلة يُعزى إليها النموذج العاملي لدى غريماس، إذ تُعد الشكلانية محطة كبرى في تاريخ الدرس السردي حينما يعتمد غريماس على

---

(1) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 43.

(2) نفسه، ص 43.

(3) نفسه، ص 43.

المنهج الوظائفي لدى بروب وبالخصوص من ناحية دوائر الفواعل التي يشترك في تحريكها أكثر من فرد أين "التأليف بين مجموعة من الممثلين يشكل حكاية خاصة. وتعتبر البنية العاملية نوعا (genre). فالعوامل يملكون في علاقتهم بالممثلين وضعا ميتالغويا. ويفترضون تبعا لذلك تحليلا وظيفيا أي تأسيس دوائر للفعل"(1)

ثانيا - نموذج سوسير:

يشكل الرافد اللساني زادا معرفيا وثيقا لدى غريماس لينهل منه مادة خصبة تثري السردية العاملية بنموذج يُسهم بشكل ملحوظ في توجيه الدرس السيميائي السردي، حيث عمل سوسير على استخراج نموذج عامل من النصوص المسرحية. قصد تكثيف وتلخيص مجموع التطورات والتحولات التي يزخر بها النص المسرحي... ليتكون نموذجه العاملي من خانات ستة يحددها على النحو التالي:

- الأسد: القوة الثيمية الموجهة.
- الشمس: ممثل الخير المنشود للقيمة الموجهة.
- الأرض: المستفيد المحتمل من هذا الخير (أي المحفل الذي يعمل الأسد لصالحه).
- المريخ: المعيق.
- الميزان: الحكم، واهب الخير.
- القمر: الهجوم الجديد، مضاعفة إحدى القدرات السابقة.

منطلق سوسير في نموذجه العاملي هذا يضاهي العمل على السرد في طابعه الشعبي كما فعل بروب. لكن وجه الاختلاف بينهما أن سوسير لامس إجرائيا السرد المسرحي الشعبي بدل القصص الشعبي لبروب.(2)

ثالثا - نموذج تنيير:

يعد الرافد الثالث في نظرية غريماس العاملية النحو البنيوي لتنيير. الذي يشكل في انتظام الملفوظات بعضها إلى بعض وفق القاعدة النحوية. هذه الأخيرة التي يركز

---

(1) نفسه، ص 44.

(2) ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائية السردية، ص 45.

من خلالها تنبني على الملفوظ؛ حيث الملفوظ عنده فرجة دائمة تتلخص في: هناك فاعل، هناك فعل، وهناك مفعول به. وهذه الفرجة تتميز بعنصر بالغ الأهمية يكمن في التوزيع الثابت والدائم للأدوار. فقد تتنوع عناصر المفعولية من فعل وفاعل ومفعول به، لكن العنصر الضامن لاستمرارية الملفوظ (الفرجة) هو هذا التوزيع بالذات[1]

انطلاقا من هذه النماذج الثلاث المتنوعة في غناها وتوزعها على مجالات متعددة. من لسانية ونحوية، ومن حكاية شعبية ومسرحية. يُخرج غريماس النموذج العاملي في صورته المكتملة التي يقترحها كمستوى في الدرس السردي السيميائي. "ويتكون هذا النموذج من ست خانات موزعة على ثلاث أزواج، وكل زوج محدد من خلال محور دلالي يحدد طبيعة العلاقة الرابطة بين حدّيْ كل زوج على حدة. وطبيعة العلاقة الرابطة بين الأزواج الثلاثة ويعطي غريماس التمثيل التالي لنموذجه"[2]

المرسل ====> موضوع الرغبة ====> المرسل إليه

□

المعيق ====> الفاعل ====> المساعد

هذا التقسيم قائم على النظرة الزوجية والنظرة الثلاثية للأزواج. باعتبار المحور الدلالي "العمودي" يحكم الأزواج كبنية خاصة لها طبيعتها المنغلقة عليها حيث كل زوج على حدة. وعلى المستوى الأفقي كمحور دلالي هو الآخر له علاقة الرابطة بين الأزواج الثلاثة.

يبتغي غريماس وراء هذا النموذج المركب من العناصر العاملية الثلاثة أن يكون نموذجا عاما، وشاملا قادرا على احتواء مختلف أشكال النشاط الإنساني، بدءا من النصوص الأدبية وانتهاء بأبسط شكل من أشكال السلوك الإنساني. وذلك من خلال البحث عن هذا النموذج لا في تنوع السلوك الإنساني(تكرار)، بل في الأشكال البسيطة المولدة للتنوع السلوكي.

مثال ذلك يقف بنكراد عند ما يراه غريماس أن الأيديولوجية الماركسية يمكن توزيعها من جهة نظر المناضل على الشكل التالي:

---

(1) نفسه، ص 46.

(2) نفسه، ص 47.

الذات: الإنسان المرسل إليه: الإنسانية

الموضوع: مجتمع بلا طبقات/المعيق: البرجوازية

المرسل: التاريخ/المساعد: الطبقة العاملة[1]

2-2 – مميزات نظرية غريماس:

تتلخص غاية بنكراد أثناء تعرضه لسيميائية غريماس الوقوف عند هذه النظرية "بأكبر قدر من الشمولية والوضوح، معتمدين في المقام الأول على أعمال صاحب هذه النظرية، ومستندين، في المقام الثاني، إلى بعض الأعمال التي كتبت حول هذه النظرية (ما كتبه تلامذة غريماس وأتباعه). وفي كلتا الحالتين كان همنا الأساس هو تحديد الهيكل العام لهذه النظرية وإمكانات تطبيقها على مجالات تتجاوز في أحيان كثيرة الميدان السردي"[2] وبذلك يحدد بنكراد تتبعه لهذه النظرية والذهاب بها بعيدا إلى حدود تجاوز الممارسة السردية. حيث يتم تطبيقها على محاور أخرى تبرز مدى اتساعها وانفتاحها على عالم الرموز والعلامات... وهو ما توصل إليه فيما بعد حينما تجاوز الطرح السردي وانفتح على عوالم الإشهار وما تلعب به من انفتاحات صورية علاماتية، مدارها البصر والمخيلة لتشكل موضوعا جديدا من شأنه أن يشكل مجتمعا جديدا. ودفع حركية المجتمع اقتصاديا، مقدما صورة للمنتجين وأخرى للمستهلكين... كلها تكشف أساليب الحياة وأساليب اللعب على مستوى المرايا...

يستند اختيار سعيد بنكراد لنظرية غريماس كتأصيل للسيميائية السردية على مميزات ثلاثة: مشكلة المعنى، والشمولية، والقدرة الممارساتية تنظيرا وتطبيقا على معانقة خطابات أخرى غير الخطاب السردي.

1- **فميزة مشكلة المعنى**: هي خاصية رئيسية تتمثل في: "تركيزها على قضايا المعنى، فحدودها الوصفية تستعصي على الضبط والإدراك خارج آليات إنتاج المعنى واستثماره في وقائع محسوسة. وهي خاصية مستمدة من طبيعة العالم الإنساني ذاته. فهذا العالم ليس كذلك إلا في حدود إحالته على معنى... إن الإنسان هو المنتج للمعاني وهو مستهلكها وهو ضحيتها

---

(1) أنظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 47.

(2) سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، دار الحوار، سوريه، ط1، 2012، ص 11

الأولى والأخيرة"[1] فمن خلال هذا القول يتبين أن وجودية الإنسان سواء المجسدة واقعا أو المتخيلة مرتبطة ومشكّلة في ما صوره من معان، وما أنتجه كتمثُّلات لعالم فرَّ منه تارة وأبدع فيه تارات. ليتحول إلى منتج ومستهلك لها في آن ليجني بذلك على نفسه بنفسه.

وتتحدد ميزة مشكلة المعنى: في أن مقاربة نص ما لا يكون لها معنى إلا في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأي تحليل. فالتعرف على المعنى وتحديد حجمه لا ينفصل عن الميكانيزمات التي أنتجته.. لتكون غاية أي تحليل مطاردة المعنى وترويضه ورده إلى العناصر المنتجة له.

2- **أما ميزة الشمولية:** فتتعلق بشمولية في التصور النظري، وشمولية في التحليل التطبيقي.

3- وميزة قدرتها نظريا وتطبيقيا على معانقة خطابات أخرى غير الخطاب السردي: فقد تجاوزت المنطلق الرئيس (الحكاية الشعبية) لتكون نظرية صالحة للاقتراب من ظواهر نصية بالغة التنوع: النصوص القانونية، الظواهر الاجتماعية، الإشهار، الخطابات السياسية... ويعود هذا الغنى حسب رأي بنكراد إلى الأساس المعرفي الذي انبنت عليه هذه النظرية وذلك على مستويين:

أ- المستوى الأول: تتحدد السيميائيات عند غريماس باعتبارها نظرية لكل اللغات والأنساق والدالة.

ب- المستوى الثاني: فيعود إلى مظاهر تجلي السردية ذاتها، فاهتمام غريماس لا ينصب على الطابع السردي لنص ما فحسب، بل ينصب أيضا على خطابات ذات طابع تصويري (الرواية، المسرح، الحكاية الشعبية...) أو على الخطابات التجريدية (النصوص القانونية، النصوص السياسية...) إنه وسع من دائرة السردية لتصبح قادرة على الكشف عن التتابع الزمني في وصفات الطبخ ذاتها، كما بين ذلك في مقال له عن طريقة إعداد الحساء.[2]

---

(1) سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 53.

(2) انظر: نفسه، ص 11 - 12 - 13.

هذه المميزات التي تشكل التنوع المستوياتي الذي ولجت السيميائية بابه، لا يشكل إلا محورا يحيلنا إلى ما قامت عليه مجمل النظريات النقدية في صلب الحداثة وما بعدها؛ وهو المعنى. هذا المحور الذي كثيرا ما شكل بؤرة البحث والتحليل قصد التحديد والمقاربة، والكشف عما تبني عليه طبقات الخطابات التصوّرية والتجريدية التي انفتحت عليها السيميائية. لتحقق سيميائية غريماس في صورتها المنهجية نظرية متكاملة الإجراءات في: شموليتها، وقدرتها التنظيرية والتطبيقية على معانقة الخطاب غير السردي، لتتربع على المحور الأساس غاية التحقّق المعنى.

3-سعيد بنكراد الغنوصية والخطاب المنفتح

3-1 - النص السردي بين تجليات المعنى وسيمياء الأدلوجة:

مجمل الدراسات اخترقت النص الأدبي، ووقفت بعناية دقيقة وبوجهة مباشرة أو غير مباشرة عند المعنى وتجلياته. سواء بوضوح ومحددات جلية شكلته مجمل الرموز والأيقونات والعلامات السميائية وغير السميائية. أو شكلته مظاهره المغيبة الدالة عليه: كالقرائن ومختلف الإحالات التي تنعته وتُظهره وفق الدرس النقدي والبلاغي والتداولي والتفكيكي... الذي يطرح المعنى مهما كانت صوره وتجلياته المشتتة والمتناسلة والمغيبة في النص. "بما أننا لا نعرف عن المعنى إلا ما تجود به "الأشكال" أولاً، وما يثيره التداول ثانيا، فإن المدخل الرئيسي "لقول شيء ما" عن المعنى يتحدد في الإحاطة بكل ما يمكن أن يسهم في خلق هذا المعنى، أي محاولة رصد البؤر التي يأتي عبرها وفيها المعنى إلى الأشياء ويستحوذ على السلوك"[1] وعليه لا يتعدى عمل أي ناقد الوقوف موقف المتأني في سبر أغوار المعاني وفق ما تتيحه له إواليات المنهج وميكانيزماته.

يتحدث بنكراد عن الأيديولوجية بعدها صورة سيميائية منعكسة، تتشكل من منظور سردي. تتفصل فيه بموضوعاتها المختلفة التي تتحقق بشكل مكثف إلى درجة أن تكون: "سلوكا متكررا وقابلا للانضواء في بنية عامة ومجردة ممكنة التجسد في نسخ

---

(1) سعيد بنكراد، النص السردي نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، المغرب، ط1، 1996، ص 5 – 6.

خاصة ستغني لاحقا البنية المجردة"[1] وما السردية إلا مجموعة معان مُتداولة مُتناقلة متنقلة بين شفاه الإبداع، مؤداة بسحرية في الحكي، وبأدلوجة توصل لما يعتقد به صاحبها، ولما تنبني عليه عقلية المجتمع، وما تتداوله من معتقدات وأفكار/أيديولوجيات رشحت ذهنيته، وأنشأت مؤسساته المفاهيمية... وما المجتمع الإنساني إلا مجموعة ممارسات وسلوكات مهذبة، مقننة، مشوهة، متمردة، مؤصلة... تحكمها ضوابط ولا ضوابط. تنساق وراء تبعية وتتساير وفق رؤى مختلفة ومتباينة، وتتداخل مع حضارات إنسانية أخرى وفق ما تقتضيه شروط الحضارة والتلاقح المعرفي التواصلي بين الأمم المختلفة.

كما يعد المجتمع بسلوكاته المختلفة صورا معنوية، وعلامات سيميائية من منظور السيميائيين - طبعا - أمثال سعيد بنكراد حينما تحدث عن هذه السلوكيات/النماذج المكثفة وكيف تتحول إلى سنن تعود من جديد إلى ساحة الشعور لتتجسد كقانون من شأنه أن يُهذب ويُمنهج حياة المجتمع من جديد "ولعل هذا ما يفسر الدور الكبير الذي تلعبه النماذج سواء في تحديد المتون حيث تتأسس هوية النص عبر انتمائه إلى "نوع" يجسد مجموع خصائصه في الوجود وفي الاشتغال، أو في تصور أداة تمكن من فهم الظاهرة حيث يقوم التحليل بإدراج الظاهرة ضمن سيرورة، أو سيرورات تأويلية، تستعيد عبرها هذه الظاهرة خصوصيتها وغناها."[2] وهو ما سيبني عليه بنكراد - فيما سيأتي - مفهوما للتسنين الذي يؤصل للمفهوم السيميولوجي للأيديولوجيا، حيث انتقال الممارسات والسلوكات البشرية عن طريق التكثيف الفعلي، بعد تعاليها إلى مصاف السلطة المتحركة خارج الزمن. وعليه يتأسس سؤال منهجي يبحث من خلاله بنكراد عن محددات لمفهوم التسنين... فما هو التسنين، وما هي محدداته اعتبارا من فلسفة بنكراد السردية؟.

3-2 - مفهوم التسنين ومحدداته:

يعد التسنين حسب بنكراد مجمل الممارسات الإنسانية المكثفة على جميع الأصعدة والأبعاد والمستويات. مهما كان هذا السلوك: علميا ممارسة طقوسه

(1) نفسه، ص 7.
(2) المرجع السابق، ص 7.

المتنوعة، أو ممارسة ذهنية. وهذه المستويات من شأنها أن تحكم على الأشياء والأفعال بخصوصية.

ويبقى عنصر التكرار في الزمان، دائما هو المتحكم بعملية منطقية في هذه الممارسات؛ ليعطيها صبغة الإنسانية مجددا. ثم يبدأ الفصام/الانفصال التدريجي لهذا النمط المتكرر والمتعالي شيئا فشيئا، إلى أن يعانق مظاهر المثالية والعمومية، التي تشكل مجمل القوانين والأحكام، التي تهذب وتمنهج، وتسيطر وتسطر... الحياة الأصل بعيدا عن المحافل الإنسانية، التي تعد في الحقيقة هي الصنيعة والنشأة، وهي اللافظ الروحي لهذه المتعاليات والمثاليات. متحولا في الآن نفسه إلى سلطة تتحرك خارج الزمن - أو توهمنا بذلك - ليكون بهذا قوة لا يحد من جبروتها أي سلطان.[1]

التسنين (code) بهذا المفهوم يعد حيزا أو فضاء يوصل لـ: "نموذج سلوكي مجرد يحتوي في داخله على سلسلة لا متناهية من الأشكال، وتمثل هذه الأشكال مجموعة كبيرة من إمكانات التحقق."[2] فالنموذج السلوكي يحيل إلى منتجه في الدرجة الأولى وهو الإنسان؛ بمجمل ما قام به، وقدمه من ممارسات غير منتهية ومتعددة الأشكال والمظاهر. هذا في تشكلها الأولي لتتعدى الطرح التشكيلي الأولي لتمثل مستوى آخر؛ تجريدا لتلك السلوكات الممكنة التحقق في الدرجة الثانية - المتعالية - وهي درجة عالم التصور الذي يتحقق في عالم المعاني/العالم المتخيل المتصور... الكثير المتعدد المتنوع على حد سواء. ليصير بذلك إلى درجة القانون والقوة الرافضة لسلطة الرفض وسلطانه.

وهو كما يحدده بنكراد كصورة عملية منهجية تعمل على مستوى الإجرائية لمفهوم التسنين في قوله: "إنه الخزان الذي يمنح السلوك الفردي الخاص والملموس؛ ويمنحه مصداقيته من خلال قياس درجة تطابقه مع النموذج الأصل"[3] وهكذا يشكل التسنين فلسفة تعطي للسلوك قوة منهاجية وتأسيسا يؤكد من خلاله مسعاه. وإذا حورنا هذا المفهوم إلى ساحة السرد نجده يعطي للتوظيف الأيديولوجي شرعية وممارسة مؤصلة، وفق ما تمليه شروط التسنين ومصداقيته. ليكتمل البناء السردي وفق

---

(1) نفسه، ص 14.
(2) نفسه، ص 14.
(3) المرجع السابق، ص 14.

قواعد السردية العامة التي تحكمه بكل منهجية وبكلّ دقة. ويكتمل حينها التصور معنوي الذي يُمد علم العلامات: خزانا لا ينفد من مظاهر التجلي السيميائي المتحقق ومتخيل.

ليتحدد المعنى الإجمالي للسنن على أنه: "قريب جدا من مفهوم العادة بمعناها عريض والواسع، مادامت العادة هي المواضعة والعرف والتعود على القيام بفعل معين ضمن دائرة ثقافية معينة"[1] في حين يتلخص مفهوم العادة في أنها "وليدة التكرار" باعتبار العملية الذهنية التي ترسخها وتنقلها بصور متفاوتة بين ساحتي الشعور/الإدراك واللاشعور/العقل الباطن. ليتم الاستدعاء والاستحضار بعدها بعملية آلية تحكمها حاجة والضرورة.

خصوصية التسنين في هذه الحالة تحكمها التعددية الشكلية؛ حيث تتسم بعدم قابلية الممارسة الإنسانية للاختزال في شكل وجودي واحد. وهو ما يؤسس لبحث جاد عن الأشكال المتعددة للتسنين حتى تظهر بوضوح: "ذلك أنّ هذه الممارسة تقوم بتحديد سلسلة من المناطق، وهذه المناطق تملك استقلالية في الوجود، وفي الاشتغال وفي نمط التمظهر. وهكذا، لا يمكن الحديث عن سنن واحد، بل يجب الحديث عن أسنن متعددة تغطي النشاط الإنساني في مجمله."[2]

حديث بتكرار عن التسنين وتعريفاته وتجلياته تحتكم إلى سند ودعم محددات "بارث" وأمثلته الشارحة لتمثيل التسنين في المنظومة السردية، وبالخصوص في تجليات السنن المتعددة: "فإذا كان العنصر الواحد يمكن أن يكتسب معاني متعددة انطلاقا من انضوائه تحت لواء هذا السجل الثقافي أو ذاك، فإنّ هذه الحقيقة هي التي تسمح لنا بالحديث عن وجود مناطق متعددة تغطيها سلسلة من الأسنن القابلة لتوليد عدد هائل من الأفعال والمظاهر السلوكية أو ردود الأفعال (خلق حالة انتظار عند المتلقي). وتعد هذه السلوكات وهذه الأفعال نسخا محكومة بوجود الأصل المولد (فحتى في حالة الحديث عن انزياح ما عن النموذج، فإنّ هذا الانزياح لا يتم إلا في علاقته بالنموذج الذي يقاس عليه هذا الانزياح)"[3] هذا النص على الرغم من طوله إلا أنه

---

(1) نفسه، ص 14.
(2) نفسه، ص 15.
(3) نفسه، ص 15.

جامع لتجليات التسنين وتحديد عمله بدقة في توالد الأفعال والمظاهر السلوكية التي تؤسس للتناسل المعنوي/الدلالي. وتبقى صوره متعددة: إن على مستوى الحياة والواقع للسلوك والممارسات، أو على مستوى التمثيل السردي للمعاني والأيديولوجيات... وما تفعله الردود والسلوكات على مستوى أفق التوقع والانتظار لدى المتلقي؛ إذ يرقبها من قبل ممارسته هو، التصورية لها؛ باعتبار هذه الأفعال حالة حركية يمكن أن يمارسها أي إنسان بسطيته وقدراته وما أُهّل به من كفاءات في التصور والأداء. ليخترق أفق التوقع ويُهدم حينما تخرج العادة/السلوك المرتقب عن نمطية المتلقي بصورة انزياحية لم تُدرج في خانة العادة الثابتة القارة التحديد. ليشكل هذا الانزياح تشتيتا وتوزيعا على مستويات أخرى من مظاهر تجلياته الأكثر تفلتا وتمنعا واستقرارا. وهو ما يشكل بصورة أخرى التعددية في الأسنن وتوالده.

وهذه حالة من حالات تجسد حضور المثال المجرد في السلوك الإنساني كمعنى قار بصورة واحدة. كالفقر مثلا: إذ يشكل بنية مجردة لتمحور سلوكي. أمّا من منظور السجل الثقافي الذي يضع للفقر صورة معنوية فتحكمه التعددية التمثيلية ومحطات حضوره وصوره ليصبح علامات متنقلة متباينة. ليتم اللعب بدلالات الفقر على مستويات عديدة في التمثيل ورسم به مشاهد سردية متنوعة. تحكمها مختلف التقنيات التي يطبعها التسنين في شكل قوالب تتداعى حضورا وتمثيلا.. فتارة يظهر على شكل كوميديا لاستثارة الضحك وتحقيق متعة هزلية. ويظهر تارة أخرى في شكل تراجيديا لاستثارة الشفقة واسترحام العواطف.. وتحقيق لذة على مستوى الحزن. كما يأتي الفقر في شكل صور سيميائية أو علامات لترسم مشاهد أخرى تتداعى من أجل وضع علامة للمجتمع يعرف بها، ويتحقق وجوده بها. لينقل إلى الاستعمال التمثيلي كحضور "الصومال" مثلا علامة للفقر وشتى صنوفه المتجلية. كما يحضر هذا المثال أيضا كعلامة مفارقة ومميزة لعالم آخر يعاكسه تماما ليتحول المدلول إلى دال آخر ينفتح بمدلولاته، كأن يحيل على صورة الشبع لحد التخمة، والبذخ في العيش المترف إلى حدود المبالغة. فلكل صورة/علامة حضور متعدد على مستوى: الهنا والهناك والهنالك،... وهكذا تمثُّلٌ متعددٌ، وحضورٌ يحيل إلى مجمل التمثلات السابقة بصورها الأولى، وبالأخرى المتعددة تحكمها المقاربة الجمالية والإحصائية.

تعريف "بارت" للتسنين يتماشى مع ما سبق من طرح في تجليات التسنين وذلك اعتبارا من: "إن السنن هو وعد بإحالة، إنه بنيات من سراب. إننا لا نعرف عنه إلا نقطة انطلاقه ونقطة عودته. إن الوحدات الناتجة عن السنن (تلك التي نقوم بإحصائها) تشكل في حد ذاتها مخارج للنصوص، إنها سمة ونقطة للانزياح المحتمل عن السجل (إن الخطف يحيل على كل عمليات الخطف السابقة). إنها شظايا لهذا الشيء سبق وأن قرئ، ورئي وعيش. إن السنن هو الآثار التي تدل على شيء سابق"[1] وبالتالي فللتسنين دور فعال ومهم في تحديد الاتساق والنسيج الذي يشكل المعنى وتعدداته على مستوى الواقع، أو على مستوى العمل السردي الذي يسعى إلى تحريك عجلات الإبداع بمختلف التصويرات والتمثيلات. ليصبح السنن حسب بنكراد المعرفة السابقة التي تحدد:

- نمط سلوكنا وكل ردود الأفعال الممكنة.
- نمط إدراكنا للأشياء.
- قياس درجة التطابق أو الانزياح عن النموذج "الأصل".

ليتجاوز حدود المكتوب كلما خضع لعملية تفكيك رموز النص يتوسل باللغة الطبيعية لبناء معادل فني لتجربة واقعية.[2]

ليلج بنكراد بهذا الكلام فلسفة السرد الموافق للأدب التجريبي. الخاضع لتسريد الواقع المعيش، والالتفات إليه بمسحة جمالية تلطف المعنى القوي الخاضع للقوى الحادة القاسية التي رسمت معالمها منظومة المجتمع. وباختصار لما تم تداوله آنفا وفي ضوء هذه المقاربات "يمكن القول إن التسنين الذي يحكم عالم العلامات الأيقونية هو نفس التسنين الذي يحكم التجربة الإنسانية ككل: فكل محاولة لإدراك وتحديد كنه ومضمون علامة أيقونية ما يقتضي إلماما بمعرفة سابقة مفتوحة على عوالم متعددة وهذه المعرفة هي التي تمكن الذات المتلقية من فك رموز هذه العلامة وربطها بالتجربة الواقعية التي تشير إليها"[3] ويبقى التسنين قانونا واحدا تضبطه قوة مسيطرة يُحتكم إليها، ويُعزى إليها كإلهام يملي الأصول والضوابط لتحقيق الموازين والنصاب، وللترجيح

---

(1) المرجع السابق، ص 16.
(2) المرجع السابق، ص 16 – 17.
(3) نفسه، ص 19.

كفتي العالمين: الواقعي المعيش كتجربة إنسانية سلوكية تحكمها الممارسة: والمتخيل المُتصوَّر، كتجربة سردية ذات بعد أيديولوجي صارخ بالعلامات والأيقونات والدلائل.

ينقلنا بنكراد إلى طبيعة اشتغال التسنين الأيديولوجي على مستوى العمل السردي حينما قدم دراستين تطبيقيتين: الأولى تخص قراءة في "الضوء الهارب" لمحمد برادة، حاول استخراج القواعد السردية التي تحكمت في بناء الشكل الروائي العام، كما تجسد في بناء "المشهد الجنسي"، باعتباره الركيزة الأساسية التي يقوم عليها السنن الذي يبرر الفعل السردي. كما كشف "الواقع الإيديولوجي"، من خلال تسريد الجسد عبر ثنائية المذكر والمؤنث. أما الثانية فخصصها لرواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينه، حيث حاول من خلال هذه القراءة تسليط الضوء على ما أطلق عليه اسم "زمن الاستئناس"، الذي يتجلى عبر الطابع الأطروحي الذي يتحكم في بناء الرواية من حيث هي خزان للقيم، ومن حيث هي نمط في البناء والتلقي.

ويرى مبارك حنون عمل السيميائية في متن السرد وبناه تكون "تعرية للأيديولوجية ونقدا لها وفضحًا للبرمجة الاجتماعية للسلوك الإنساني. إنّ السيميوطيقا علم ينتقد ميتافيزيقا الدليل ويحرر الدليل من الاستيلاب ويكشف عن الأخبار الصادقة وتبنيه ويخلق المعنى المنفلت من إسار الأيديولوجية. بذلك تكون هذه السيميوطيقا إنسانية المنزع باعتبارها نظرية الإنسان والتاريخ"(1)

---

(1) حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987، ص 91.

منطق السرد
قراءة في المسار السردي وتنظيم المحتوى
عند عبد الحميد بورايو

حمزة بسو[1]

المقدمة:

يعد الناقد الجزائري (عبد الحميد بورايو) واحدًا من أهم النقاد العرب المهتمين بمجال السرديات؛ ولئن كانت الدراسات السردية ذات توجهين رئيسين هما: الشعرية السردية والسيميائية السردية، فإنّ عبد الحميد بورايو كان أميل للتوجه الثاني - مقرونا بالتحليل البنيوي - وذلك من خلال تمثّله لمقولات السيميائية السردية التي أرسى معالمها المنظر السيميائي "ألجرداس غريماس"، وقام بتطبيقها على النصوص السردية العربية على اختلاف أشكالها {قصص، روايات، حكايات شعبية...} ومن ثمّ راكم مجموعة من الدراسات السردية نذكرها مرتبة كالآتي:

- القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1986.
- الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى، دار الطليعة، بيروت، 1992.
- منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
- البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات

---

(1) باحث من الجزائر.

حول خطاب المرويات الشفوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

- التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لنماذج من كتاب الليالي وكليلة ودمنة، دار الغرب، وهران، 2004.
- الأدب الشعبي الجزائري، دراسة في أشكال الأداء، دار القصبة، الجزائر، 2007.
- المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من ألف ليلة وليلة، دار السبيل، الجزائر، 2008.

كما قام بترجمة مجموعة من المقالات كتبها كل من غريماس وكورتيس وباطل وجمعها في كتاب يتكون من ثلاثة أجزاء تحت عنوان: الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية.

وفي هذه الكتب يتبين لنا أنّ الناقد لا يتمثل الخطابات النظرية "ثم يمارس وحسب، بل تتداخل في عمله النقدي النظرية والممارسة، وكأنّ الخطاب النظري لن يقنع إلاّ إذا واكبه الخطاب التطبيقي الذي ينتزعه من تجريديته، ويخرج من حيز التعميم إلى حيز التخصيص، وفي تقاطع الخطابين تغدو الممارسة وكأنها منبثقة عن النظرية والعكس"[1] وهذا ما يعوز جلّ الدراسات السردية العربية والتي عادةً ما تقتصر على الجانب النظري دون الممارسة التطبيقية، ومن ثمّ تغدو تلك الدراسات عبارة عن ترجمات لما ورد في النظريات السردية الغربية.

إنّ "كتابات وأبحاث الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو تعد إنجازا مُهمًا في مجال تحليل الخطابات السردية بفضل إفادتها المنهجية ودقة ووضوح آلياتها الإجرائية، والمقدّمة في خطاب نقدي واضح العبارة، وبيّن المقاصد ومنهجه (...) في جل كتاباته واضح المعالم، يرتكز على منطلقات البنيوية"[2] والمستثمرة في السيميائيات السردية.

---

(1) إبراهيم زرقي: تطبيقات البنيوية عند عبد الحميد بورايو، مذكرة ماجستير، المركز الجامعي خنشلة، 2010/2009 ص 114.

(2) عبد القادر نويوة: قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كيليطو، دار الروافد، بيروت، ط1، 2012، ص 59.

إنّ منطق السرد عند عبد الحميد بورايو يتمثل في البناء المنطقي لسيرورة السرد، أي تلك التراتبية التي تحكم أحداث القصة أحداث القصة فتشكّل مسارا سرديا قارًا، ولعل بدايات الإهتمام بالدراسات البنيوية للسرد تعود إلى (جوزيف بيديي، وفسلوفسكي، وفولكوف) ثم جاء بعد ذلك بحث (فلادمير بروب) والموسوم بـ: مورفولوجية الحكاية الخرافية، وقد "تناول جهد سلفه بالنقد، سار بالتحليل الشكلي للقصص شوطا كبيرا، ويعدّ البداية الحقيقية لمرحلة جديدة من تاريخ علم القص، حيث وضع هذا الباحث أسس المنهج البنوي عندما كشف عن وجود نموذج فريد للبنية التركيبية للحكاية الروسية"[1] حيث طبق دراسته على مائة حكاية روسية، ميّز فيها بين العناصر الثابتة للحكاية وهي البنية الشكلية التي تضم الوحدات الوظيفية، وبين العناصر المتغيرة والمتمثلة في مضمون ومحتوى تلك الحكايات أو الأغراض بتعبير بورايو. وقد أحصى بروب إحدى وثلاثين وظيفة لا يشترط ورودها كاملة في الحكاية الواحدة "كما أنّ الوظائف يمكن أن تجتمع أزواجا ويمكن تعاقب الزوجين تعاقبا حتميًا تقريبًا من وجهة نظر منطق سيرورة السرد، مثال: قتال/انتصار. متابعة/نجدة إلخ..."[2] غير أن هناك العديد من الباحثين وجّهوا انتقاداتهم للتحليل البروبوي – نسبة إلى فلادمير بروب – لكنهم مع ذلك اتخذوا من آليات التحليل الوظائفي أساسا لأبحاثهم، فحاول بعضهم تطبيقه على قصص جماعات عرقية معيّنة، مع إجراء بعض التعديلات وتبني اصطلاحات أخرى مثلما فعل (ألان دندس) في دراسته لقصص هنود أمريكا الشمالية وحاول (كلود ليفي ستروس) الكشف عن منهج مواز لمنهج بروب يبحث عن البناء المنطقي للأسطورة، لكنّه ينطلق من منطلقات انثروبولوجية أسطورية، كما عمل آخرون على الاستفادة من المنهج الشكلاني البروبوي وتعميم نتائجه من أجل الحصول على نموذج عام يحكم جميع أشكال التعبير القصصي، مثلما فعل (كلود بروموند) و(أج غريماس)، كما حاول (طودوروف) أن يحذو حذو بروب في بحثه عن بنية القصة، من خلال كتابه "نحو الديكاميرون" لكنّه لم يعتمد

---

(1) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر، د ط، 2009، ص 28.

(2) المرجع نفسه، ص 35.

نموذجه الوظائفي، بل استند في تكوينه لنماذج قصص الديكاميرون على النماذج النحوية[1].

بعد هذا التقديم الموجز الذي عرّجنا فيه على سيرورة الدراسات السردية الغربية، والتي كانت معينًا للناقد الجزائري (عبد الحميد بورايو)، حاولنا اختيار مدونة من مدوناته النقدية بغرض استجلاء الآليات التحليلية للنصوص السردية، والتي تكشف عن النظام المنطقي الذي يحكم تلك النصوص، فاخترنا كتاب {المسار السردي وتنظيم المحتوى - دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة}.

المسار السردي وتنظيم المحتوى[2]:

يحاول عبد الحميد بورايو من خلال هذه الدراسة تحليل نماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، وهي ست حكايات إطار: - قصة الملك شهريار

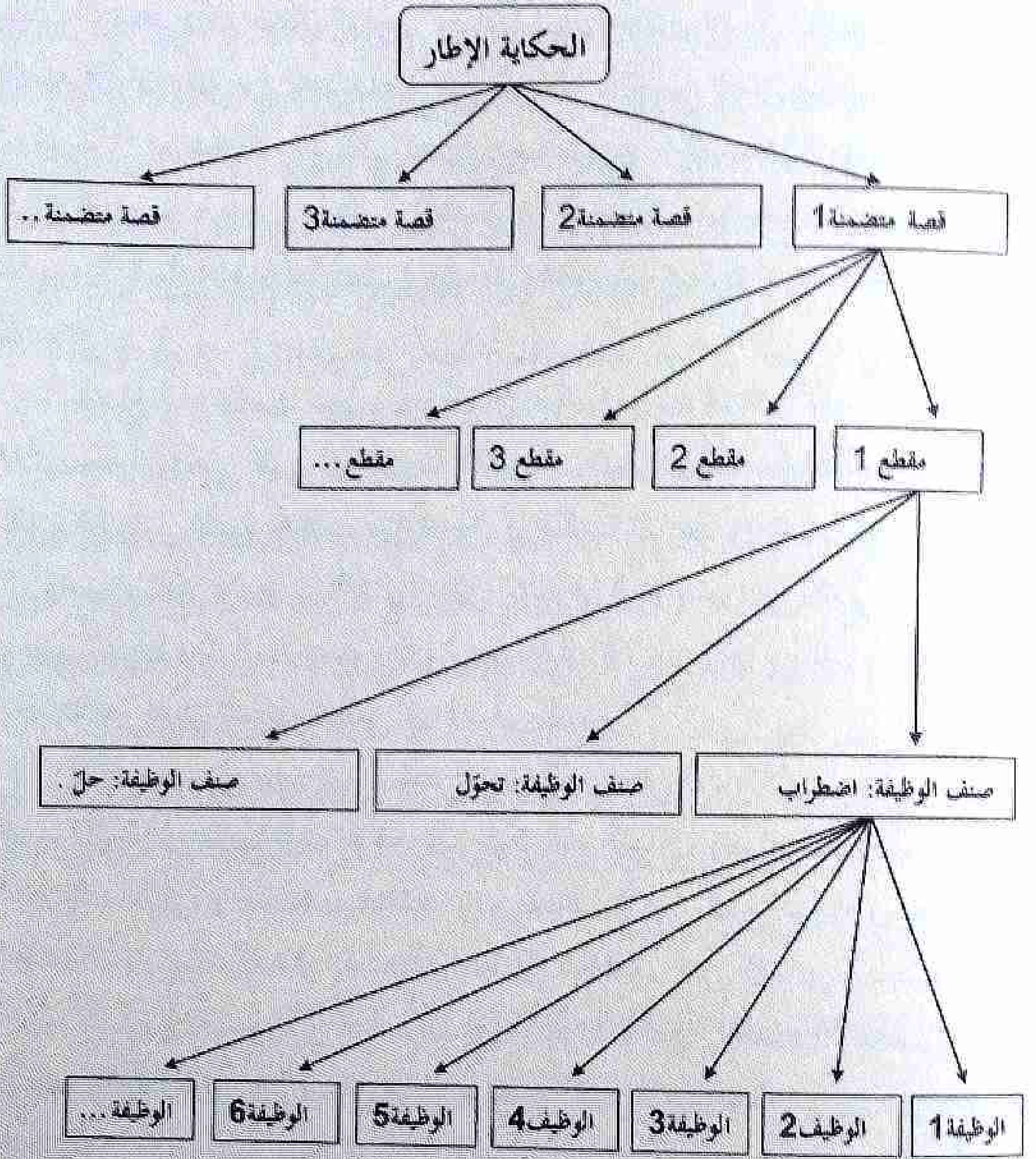
- قصة التاجر والعفريت
- قصة الصياد والعفريت
- قصة الحمال والبنات
- قصة هارون الرشيد
- قصة الخياط الأحدب.

ولعل سبب اختياره لحكايات الليالي، هو طبيعة هذه الحكايات التي تمتاز بالثراء والحركية والتوالد والتداخل، فالحكاية الإطار تتولد عنها مجموعة من القصص الثانوية أو المتضمنة، والتي تنقسم بدورها إلى مجموعة من المقاطع أو الوحدات الكبرى، وكل مقطع يشتمل على أصناف الوظائف، وكل صنف يحتوي على مجموعة من الوظائف كما هو مبين في الشكل التالي:

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 32-33 بتصرف.

(2) هذا الكتاب عبارة عن رسالة دكتوراه، نوقشت بجامعة الجزائر سنة 1996 بتقدير مشرف جدا.



خطاطة توضيحية لبنية السرد في حكايات ألف ليلة وليلة

وقد تعامل (بورايو) مع الحكايات الست بنفس الطريقة، مستفيدا في ذلك من إجراءات التحليل المقارن، وذلك بغرض استجلاء {البنية السردية المشتركة} من جهة، ومن أجل تحديد المعنى الكلي للحكاية من جهة ثانية فالدراسة المقارنة للحكايات من النوع السردي نفسه مثل حكايات ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة، تتطلب "استخراج الصورة القابلة لأن توفّر عنصرا دلاليا من جميع الخطابات التي تتمّ مقارنة بعضها ببعض بشكل منهجي سوف يعتمد التحليل المقارن على فرضية مفادها أنّه لا

يمكن أن يعطي أيُّ خطاب معزول معناه الكلي، وبالتالي تصبح المواجهة المنهجية بين الخطابات المتوفرة هي وحدها القادرة على مدنا بجميع الدلالات التي تحملها كلّ حكاية"[1] فعملية المقارنة إذن "تشكل إجراءً منهجيًا مُهمًا في الدراسة النقدية من شأنه أن يضيء بعض الجوانب المظلمة في النص ولاسيما تقاطعاته مع النصوص الأخرى"[2] ولعلّ هذا ما حمل الناقد على التمسك بهذا الإجراء واستثماره في جل دراساته.

يصرح عبد الحميد بورايو بمنهجه في هذه الدراسة قائلا: "وقد حرصنا مراعاة للانسجام المنهجي على أن نستمدّ أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السيميائية، والتي يمكننا أن نطلق عليها اسم (المدرسة الغريماصية) ذات التوجه الشكلاني، والتي كان لها اليد الطولى في تطوير السرديات أو (علم السرد) منذ الستينيات حتى اليوم، وكان لها امتدادُها في الدراسات السردية الحديثة عبر دوائر البحث العلمي في الشرق والغرب"[3].

لقد عمد (بورايو) إلى آليات المنهج السيميائي الشكلاني سعيًا وراء ترسيم المسار السردي وتجلية الدلالة العميقة لحكايات الليالي، وتبيان الصلة الدلالية بين الحكايات المؤطِرة والحكايات المؤطَرة، وهو الهدف الأسمى الذي توخاه في تحليله لهذه الحكايات؛ يقول: "تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن القوانين السيميائية التي تحكم السرد في قسم من كتاب الليالي، بحيث تمّ تحويل التعبير القصصي المتميز بالتعددية والتداخل إلى نماذج وبنيات عامة تمثل القانون الضروري ذي الطبيعة التجريدية، والذي من خلاله يردّ المتعدد من حيث التعبير إلى الوحدة من حيث الدلالة"[4] فالكشف عن الدلالة وما يتصل بها من طرق إنتاجها وتمظهراتها وأنساقها، والعلاقة بين جزئياتها وأشكال تداولها، كل هذا هو من مهام السيمياء كما يقول (أمبرتو إيكو):

---

(1) عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007 ص 20.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص 94.

(3) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 5.

(4) المرجع نفسه، ص 3.

"إنّ السيميائيات ليست علما للعلامات كما شاع ذلك وانتشر وكما تصور ذلك سوسير أيضا، إنّ العلامة المعزولة والمفصولة عن أي سياق لا يمكن أن تكون منطلقا صلبا لفهم المعاني التي ينتجها الإنسان عبر لغته وسلوكه وجسده وأشيائه. إنّ السيميائيات على العكس من ذلك، هي ذلك العلم الذي يهتم بتمفصل الأنساق الدلالية ونمط إنتاجها وطرق اشتغالها"[1] لذلك اتخذ (بورايو) من آليات السيميائية الشكلانية وسيلة لسبر أغوار حكايات الليالي الأصلية[2] الشبه مغلقة والمتميزة بهيكل عام متجانس مشترك بينها.

1-خطوات التحليل المنهجية:

قبل الشروع في عملية التحليل، قام الناقد بعزل العناصر اللاسردية عن عناصر السرد حتى يتمكن من إخضاع هذه الأخيرة لمعايير ومقاييس مطّردة، فحكايات الليالي عبارة عن نص سردي تتخلله عناصر غير سردية كالأشعار المستشهد بها، والتي يعتبرها معظم دارسي الليالي على أنها مضافة عن طريق الرواة وليست أصلا في هذه الحكايات.

بعد هذا ينتقل (بورايو) إلى معالجة الصعيدين الظاهر والباطن أو ما يسمى في الدراسات السردية بالبنية السطحية/الملفوظ السردي، والبنية العميقة التي تكشف عن الدلالة المنغرسة في البنية السطحية.

1-1 - البنية السطحية/الملفوظ السردي:

بعد التعرف على التضمين الحاصل في الحكايات الإطار، أي الحكايات المقحمة في الحكاية الإطار - ولعل حكاية شهرزاد تتضمن كلّ الحكايات الأخرى - يقوم الناقد

---

(1) أمبرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه: ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، أبوظبي، الطبعة الأولى، 2007، ص 12.

(2) هناك عدد من الباحثين قاموا بتصنيف الحكايات المكونة لليالي انطلاقا من الأجواء الحضارية والثقافية التي انبثقت عنها خلال مسار تشكلها. ومن بين هؤلاء (نيكيتا إليساف) التي ميزت فيها أربعة أصناف كبرى:
- الحكايات الأصلية لليالي.
- الحكايات البغدادية (التي أضيفت في المرحلة البغدادية).
- الحكايات المصرية (التي أضيفت في المرحلة المصرية).
- الحكايات الطويلة التي ألحقت بالليالي فيما بعد، ولم تكن من مكونات نواتها الأصلية.
ينظر: عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 9.

بتقطيع النص في مستواه النظمي إلى مجموعة من المقطوعات النصية وتسمى هذه العملية بـ "التقطيع" "فكلّ برنامج سردي سواء أكان بسيطا أم مركبا يمكن تقسيمه - في إطار التحليل السردي - إلى وحدات دنيا تشكل مراحل سيرورة الحدث السردي من بداية إلى نهاية يسميها غريماس بـ الترسيمة السردية"[1] ويتشكل المقطع من:

مجموعة من الحوافز[2] والوظائف[3] التي تمثل مكونات لقضية نامية ومتطورة في ذلك المقطع.

إنّ إدراك المقطوعة مرتهن بحضور الفواصل المحدِدة للتخوم، حيث تُفتح المقطوعة عندما لا يكون لأحد عناصرها سابق تضامني، وتغلق عندما لا يكون لعنصر آخر من عناصرها لاحق - مثلا (طلب مشروبا، تسلّمه، دفع الثمن) تشكل هذه الوظائف المختلفة مقطوعة مغلقة إذ يستحيل أن يتقدّم الطلب أو يلحق دفع الثمن دون أن نخرج من المجموعة المتجانسة {الاستهلاك}. وكذلك تجزيء المقطوعة إلى وحدات نصية صغرى أو قطع تكشف عن وجود تنظيم داخلي، إنّ الهدف من هذا التقطيع هو إدراك الوحدات الخطابية التي تُناسب أبعادها بالضرورة التقطيع إلى جمل أو فقرات ولكنّها تساعد على إبراز الملفوظات أو التراكيب السردية التحتية، فالمقطوعة إذاً عبارة عن تتابع منطقي للنويات المرتبطة فيما بينها ارتباطًا تضامنيًا[4]

---

(1) قادة عقاق: السيميائيات السردية وتحليلتها في النقد العربي المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)، أطروحة دكتوراه الدولة في الأدب العربي، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2004، ص 122-123.

(2) الحافز هو كل عنصر من عناصر الأثر الأدبي قابل للعزل، وقد ربط غريماس الحوافز الحرة بحالات العوامل، والحوافز المقيدة بأفعال العوامل، واستعارها بارت فأطلق على الحوافز الحرة اسم "الأدلة" واعتبرها من الوحدات التكاملية المرتبطة بالحال (الوصف) وأطلق على الحوافز المقيدة اسم الوظائف، واعتبرها من الوحدات التوزيعية الشبيهة بوحدات بروب وبريمون، المرتبطة إجمالا بالحدث (أفعال). ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002، ص 69-70-71.

(3) الوظيفة كما عرفها بروب هي {فعل الشخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة} أو كما ورد في ترجمة أخرى {هو ما تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالته في سير الحبكة} ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجية القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو شراع للنشر، المكتبة اللبنانية ناشرون، دمشق، ط1، 1996، ص 38.

(4) ينظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 189- 190.

من هنا فالحكاية إذن هي سلسلة من المقاطع، والمقاطع سلسلة من الملفوظات السردية (حوافز ووظائف مترابطة).

يمكن تحديد كل مقطع على أنّه "تطور منطقي خطيّ بين ثلاثة أزمنة وخمس مراحل هي:

أ -ما قبل- وضعية افتتاحية

ب- أثناء - اضطراب

- تحوّل

- حلّ

ج- ما بعد- وضعية نهائية."[1]

وقد استفاد (عبد الحميد بورايو) في بناء هذا النموذج من النموذج الذي استخدمته كلود كزالي بيرارد في دراستها لقصص الديكاميرون التي تستعير من ألف ليلة وليلة طريقتها السردية.

نحاول الآن التعرف على هذه الأقسام بشيء من الشرح كما يلي:

1 - الوضعية الافتتاحية:

وهي الحالة الأولية للحكاية تمثّل "مجموعة علاقات تتمتع باستقرار نسبي"[2] مستنتج من ظاهر العلاقات والقيم المعلن عنها في مقدمة القصة، وهذا الاستقرار يكاد يكون مطردًا في كلّ الحكايات، وعنها تتفرع الأحداث والتحولات، متجهة صوب هدف معين يبرز في الوضعية الاختتامية/النهائية.

عادة ما تتضمن الوضعية الافتتاحية حدثا يساهم في عملية التغيير في حبكة القصة، وهذا الحدث لا يتبع غيره بالضرورة وإنّما يلزم أن تتبعه أحداث أخرى. لقد أكّد دارسو السرد على أنّ البداية التي تنتقل من الجزء الساكن من النص أو حالة التوافق والانسجام إلى حالة الإثارة والتنافر والنزاع، تقدّم للسرد قصدًا ذا نظرة مستقبلية. إنّها تثير عدّة إمكانيات، فقراءة السرد تعني ضمن أشياء أخرى التساؤل

---

(1) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 24.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عمّا سوف يتحقق أو عمّا سوف لا يتحقق[1] بتعبير كلود بريمون، فالوضعية الافتتاحية إذًا عبارة عن تفريشة لمجموعة من الأحداث والوضعية الختامية.

2 - الاضطراب:

وهو حسب (بورايو) تغيير يصيب إحدى العلاقات المستقرة والقيم المعلن عنها في الوضعية الافتتاحية، مما يخلق حالة من التنافر والنزاع واللااستقرار وفقدان التوازن، ولعلّ الاضطراب ناتج عن الانفصال بين الفاعل وموضوع القيمة.

3 - التحوّل:

وهو الانقلاب من حالة إلى ضدّها، وتكمن التحويلات - على الصعيد السردي - في عمليات التملك والحرمان بين الفاعل الدال على الحال - والمساهم في أحداث الوضعية الافتتاحية - وبين موضوع الرغبة، وإذا اعتبرنا السرد بمثابة برنامج سردي ينقل الوضع من حال أولية أو افتتاحية إلى حال نهائية، فإنّ الخطاب يصبح عندئذ سلسلة من التحويلات. لا يتحوّل أيّ وضع إلى إلا إذا وقع حدث ما أدى إلى تحويل واحد على الأقل أو سلسلة من التحويلات، ففي حكايات الليالي كان الملك شهريار يعيش عيشة هادئة إلى أن زاره أخوه ونبّهه إلى سلوك زوجته مع العبد، فهذا الحادث المحرّك أدى إلى سلسلة من التحويلات وفق ترسيمة سردية اكتملت ببلوغ الاستقرار، أي زواج شهريار من شهرزاد وهي الحال النهائية[2] فالتحويل قائم بين وحدات الوصلة والفصلة وبين مواضيع الرغبة.

4 - الحل:

"بالنسبة لأرسطو هو ذلك الجزء من الحبكة الذي يمتد من نقطة التحوّل في المصير حتّى النهاية، وبهذا المعنى لا ينبغي الخلط بين الحلّ والجزء الأخير الذي ينتهي عنده الحدث، أي الوضعية الختامية"[3] ويمثل كل من (الاضطراب والتحوّل والحلّ)

---

(1) ينظر: جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة ط1، 2003، ص 26.

(2) ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 47.

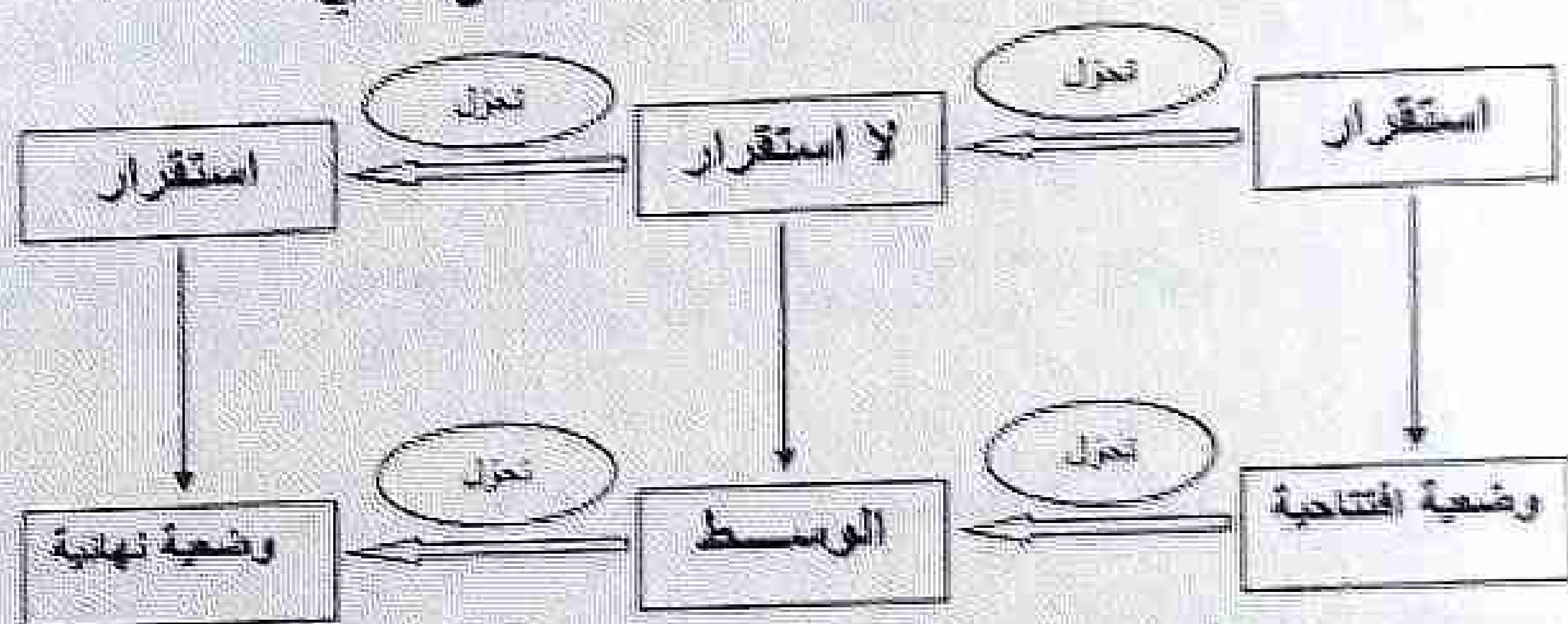
(3) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 168.

وسطًا بين البداية والنهاية "إنّ الوسط يتبع مجموعة من الأحداث ويكون متبوعًا بأحداث أخرى، ولقد أوضح دارسو السرديات بأنّ الوسط يتوجّه على نحو مزدوج (مستقبليا من البداية إلى النهاية، وإرجاعيًا من النهاية إلى البداية) إنّه يتقدّم على نحو متناقض صوب النهاية"(1)

5 - الوضعية النهائية:

وتسمى أيضا بالنهاية، وهي الحالة الأخيرة المتميزة بالاستقرار، وتكون تالية لمجموعة من الأحداث ولا تكون متبوعة بأحداث، لأنّ القصة تسعى للوصول إلى نتيجة أو غاية، هذه النتيجة أو الغاية كامنة في الوضعية الختامية/النهائية.

ويمكن أن نمثل لتطوّر حبكة القصة عموما بالشكل التالي:



خطاطة توضيحية لتطور حبكة القصص من الاستقرار إلى الاستقرار

ويشير (بورايو) إلى أنّ المقطع الذي يمثل قاعدة للقصة قد يكون عنصرا مُكوّنا لسلسلة من المقاطع الوسطية - لأنّها تقع على مستوى الوسط أمّا الوضعيتين الافتتاحية والنهائية فتكونان عند انفتاح المسار القصصي وانغلاقه في قصّة منتهية أي تامة - وتوضح ذلك الترسيمة التالية:

"وف}ض}ت}ح + (ض)}ت}ح + (ض)}ت}ح...} ون.

[وضعيّة افتتاحية تُتبع باضطراب ثم يليها تحوّل يأتي بعده حلّ، وينضاف اضطراب ثان يُتبع بتحوّل يتلوه حلّ، وينضاف اضطراب ثالث يتلوه تحوّل إلخ... وتأتي في النهاية الوضعية النهائية]"(2) وتكثر هذه السلسلة في

---

(1) المرجع نفسه، ص 111.

(2) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 25.

القصص ذات الكثافة التشخيصية العالية، حيث تكثر الاضطرابات ويشتد الصراع، ثمّ يُعقب بتحوّلات تليها حلول إلى غاية الوضعية النهائية المشكلة لقصة تامّة منتهية.

من هنا فتحليل الملفوظ السردي إلى مقاطع ثمّ أصناف الوظائف ثم الوظائف في حدّ ذاتها، حسب تسلسلها الزمني والمنطقي يؤدي إلى انبثاق المعنى، فـ "الاستعانة بالنموذج المنطقي يساعد على بيان "نحو" للقصّة تحكم معاييره الخاصة قواعد السرد في مدوّنة معطاة، فالترسيمة النموذجية الشاملة تشكّل في حدّ ذاتها قاعدة للمقارنة الموضوعية نسبيا والتي انطلاقا منها يمكن المقارنة بين قصة وقصة ضمن مجموعات مشكّلة للمدوّنة، مثلما هو الحال في الليالي (...) تكشف هذه النمذجة عن التنوعات الشكلية الفرعيّة، وتساعد على المقارنة بينها وعلى إبراز الخصوصيات البنيوية."[1] والمؤدية بدورها إلى الكشف عن المعنى بعد تحليل البنية العميقة، مادام معنى القصة الواحدة لا يتحدد بمعزل عن باقي القصص التي تنتمي إلى النوع السردي ذاته.

إنّ نحوا سرديا مثل هذا ما إن يأخذ صفته النهائية حتى يكون له شكل استنباطي وتحليلي في آن، حيث يسطر مجموعة مسارات لتجلية المعنى انطلاقا من عمليات أولية للنحو الأساسي متّخذة صيرورات تحيين الدلالة من خلال توليفات المقاطع الجزئية أو التواليات النظمية للنحو السطحي، يتمّ استثمار المحتويات في الملفوظات السردية المنتظمة في مقاطع خطية لملفوظات قانونية مرتبطة فيما بينها كحلقات في نفس السلسلة بمجموعة من التلازمات المنطقية. لمّا يتم امتلاك مثل هذه المقاطع من ملفوظات سردية، يمكن تخيّل - بمساعدة بلاغة، أسلوبية، وأيضا نحو لساني - للدلالة الممسردة[2] فتحليل الملفوظ السردي يساعد على تحديد معالم الدلالة ولا يكشف عن الدلالة النهائية للقصة، كما أنّ هذا التحليل يبقى قاصرا إن لم يكن متبوعا ومقرونا بتحليل البنية العميقة لتلك القصة.

---

(1) المرجع نفسه، ص 27.

(2) غريماص، كورتيس، باط: الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجزائر، 2008، ص 144.

ثانيا – تحليل البنية العميقة:

إذا كان تحليل الملفوظ السردي يقع على مستوى المحور النظمي، فإنّ تحليل الدلاليات يكون على مستوى البنية العميقة "هذه البنية هي ضمنية وتتمثل في ذهن المتكلم والمستمع، فهي حقيقة عقلية قائمة، يعكسها التتابع الكلامي المنطوق الذي يكون في البنية السطحية، من هنا ترتبط البنية العميقة بالدلالات اللغوية، أي أنها تحدد التفسير الدلالي للجمل، في حين ترتبط البنية السطحية بالأصوات اللغوية المتابعة وتحدد التفسير الصوتي للجمل."[1]

تتكون البنيات العميقة من مكونات أوليّة ذات بعد منطقي تسمى "البنيات الأوليّة". إنّ مفهوم بنية أولية لا يمكن أن يصبح عمليًا إلا إذا ما خضعت هذه البنية لتأويل وصياغة منطقيتين.

إنّه تصنيف العلاقات الأولية (التناقض، التقبل، التكامل) التي تفتح السبيل لتوليدات جديدة من الحدود التي تتحدد فيما بينها، والتي تسمح بمنح تمثيل للبنية الأولية تحت شكل "مربع سيميائي".

من هنا تعتبر البنية الأولية نموذجا تأسيسيًا ذا بعدين مزدوجين، البعد الأوّل تنظيم للدلالة (إنّه منحاها المورفولوجي أو التقسيمي) والبعد الثاني إنتاجي (منحاها التركيبي) هذا بوصفها بنية عميقة تؤسس مستوى التركيب الأساسي[2].

لقد لجأ (عبد الحميد بورايو) من أجل رصد انبثاق المعنى في الحكايات المدروسة إلى الاستعانة بنموذج البنية الأولية والمسماة عند السيميائيين بـ "المربع السيميائي" الذي يمثل "أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى منذ حالاته الأولية – أو شبه الخام إن صح التعبير – وحتى حالاته التركيبية المختلفة، المتبدية أولا في الدلالة التأسيسية ثم في مختلف التجليات: الصيغية والفاعلية والوظائفية والخلافية والفضائية إلخ"[3]. من خلال ما سبق حاول بورايو استشفاف تطبيق الخطوات المنهجية السابقة

---

(1) ينظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 205- 206.

(2) ينظر: غريماص، كورتيس، باط: الكشف عن المعنى في النص السردي، ت بورايو، ص 10- 11.

(3) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 28.

علـى حكايـات الليـالي كمـا سـنرى ذلـك في نمـوذج مـن تحليلاتـه التطبيقيـة فيمـا يلي:

2-نموذج تحليلي: "قصة الصبية المقتولة ظلما":

بعد التطرق للجانب النظري، نحاول الوقوف عند الممارسة التطبيقية لعبد الحميد بورايو على عينة من الحكايات المدروسة وهي (قصة الصبيّة المقتولة ظلما) وتمثّل قصة متضمَّنة – إلى جانب قصّة المقدمة الذريعة وقصة الوزيرين شمس الدين ونور الدين- في الحكاية الإطار (قصّة هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي والعبد الأسود).

قصّة هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي والعبد الأسود:
- 1- قصة المقدمة الذريعة.
- 2- قصة الصبيّة المقتولة ظلما.
- 3- قصة الوزيرين شمس الدين ونور الدين.

1 – المسار السردي لقصة الفتاة المقتولة ظلما:

أ-الوضعيتان الافتتاحية والختامية:

تروي القصة في بدايتها حياة زوجين كانا يعيشان استقرارا، مستمتعين بشبابهما وحبّهما المتبادل. وفجأة وقعت تحولات في متن القصة لما ظهرت علامة مزيّفة، حيث ثارت الغيرة في نفس الزوج، وقتل زوجته، ورمى بها في البحر وبعدما عرف الزوج الحقيقة ظلّ الندم يلاحقه.

يترجم (بورايو) الوضعيتين السابقتين باصطلاحات سيميائية كالتالي: في البداية كانت ذات الحالة موصولة بموضوع القيمة (الزوج بالزوجة) وبعد ذلك حصل انفصال نهائي بينهما.

ب- متن قصّة الصبية المقتولة ظلمًا:

يلخص (بورايو) الوحدات المشكّلة لمتن القصّة في الجدول التالي[1]:

---

(1) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 235.

ملخص الجمل السردية	الوظائف	أصناف الوظائف	المقطع
مرضت الزوجة، واشتهت تفاحا قبل أوانه. خرج الزوج يبحث عن التفاح الذي ترغب فيه، في غير أوانه.	• حصول افتقار • خروج	1-اضطراب	(1)
تمكن الزوج من الحصول على التفاح من بستان الملك وجلبه لزوجته. حصلت الزوجة على ما ترغب فيه.	• تلقي مساعدة • قضاء على الافتقار	2-تحوّل 3- حل	
شاهد الزوج عبدا أسودا من قصر الملك يحمل في يده تفاحا مثل الذي جلبه، فشك في كونه قد تسلمه من زوجته. ادعى العبد بأنه عشيق الزوجة، وأنها سلّمته التفاح هدّية. صدّق الزوج الادّعاء من فرط غيرته، ولم يتحقق من الخبر. واجه الزوج زوجته، واتهمها بالخيانة الزوجيّة. عاقبها على غير وجه حقّ، فقتلها.	• علامة مزيفة • ادعاءات كاذبة • تواطؤ • مواجهة • عقاب	1-اضطراب 2- تحوّل 3- حل	(2)
لما عرف حقيقة ما حدث، ندم على ما فعل. سعى الشاب بنفسه إلى وزير الخليفة ليعترف بجريمته. طلب من أن يروي قصته أمام الخليفة. روى ما حدث للخليفة هارون الرشيد. عفا عنه الخليفة مقدرا الظرف الذي دفعه إلى ارتكاب الجريمة، معتبرا العبد الأسود هو المجرم الحقيقي.	• ندم • مواجهة • تكليف بمهمة • انجاز المهمة • نجاة	1-اضطراب 2-تحوّل 3- حل	(3)

3/نظام المحتوى:

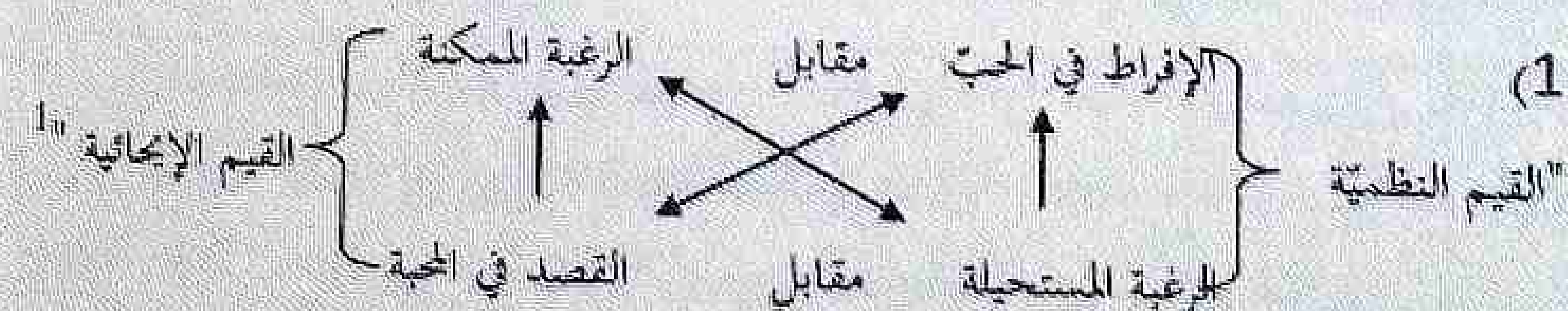
أ- المسار الغرضي:

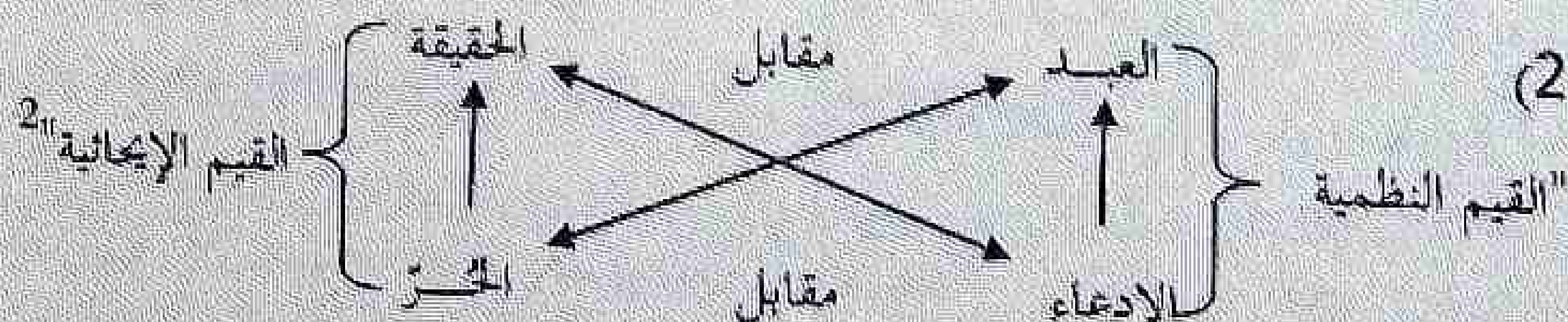
قدّمت قصة (الصبية المقتولة ظلما) مسارات متخالفة كالتالي:

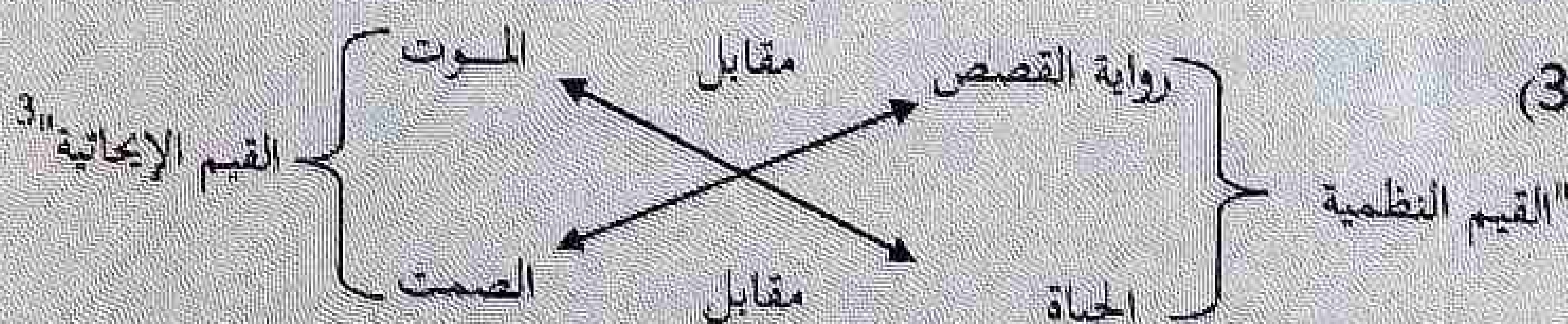
- استفادت زوجة شريفة من محبة مبالغ فيها من طرف زوجها، غير أنّ هذه المبالغة كانت نقمة عليها فيما بعد، حيث دفعت الغيرة الزوج إلى قتلها بمجرّد الشك في وفائها له.
- عبد أسود لا أخلاق له يفتكّ تفاحة من طفل صغير، يتّهم زوجة شريفة في عرضها، يحكم عليه الخليفة بالإعدام، لكنّه يُنقذ في النهاية عندما يفتديه سيده بحكاية يرويها للخليفة.
- شيخ عطوف يحزن لمقتل ابنته خطأً ويعمل على إنقاذ زوجها من الهلاك، لكي لا تتضاعف المصيبة.

ب- البنية الدلالية العميقة:

قام (بورايو) بتجسيد المسار الغرضيّ للقصة ضمن مربعات سيميائية من شأنها أن تستوعب ذلك المسار في المقاطع الثلاثة السابقة.







إنّ تجسيد المسار الغرضي للقصة عبر المربع السيميائي يسمح بالكشف عن البنية الدلالية العميقة فضلا عن إضفاء بعد منطقي على الدراسة التحليلية للقصة، ما يسدّ ثغرات وقصور التحليل الشكلي والتقطيعي للملفوظ السردي.

من خلال ما سبق يتضح لنا أنّ "الكشف عن نظام المحتوى" كان الشغل الشاغل عند (بورايو) سواء من حيث تجليه في البنية السطحية - عبر المسار السردي- والبنية العميقة المتمثلة في التركيب الدلالي.

لقد توصل الباحث في نهاية الدراسة إلى مجموعة من النتائج:

1- لقد أدّت هذه الدراسة إلى الكشف عن مدى غنى النتائج المحققة عن طريق الوسائل المنهجيّة المستمَدة من الأبحاث السيميائية الحديثة، والتي سمحت بتفكيك عناصر النماذج المدروسة، وإعادة تركيبها من جديد بلُغة منطقيّة ترمي إلى محاصرة الظاهرة المدروسة والقبض على جوهرها وبيان القواعد الأساسية التي تحكم انبجاسها وتوالدها، وأهمّ تلك الوسائل المنهجية:

- نموذج المسار السردي.
- نموذج الفاعلين.
- نموذج المسار الغرضي (أي المسار المتعلق بالأغراض).
- نموذج البنية الدلالية العميقة.

و"لكلّ نسق من هذه الأنساق النموذجيّة قواعد عمله وانسجامه؛ منها ما يتعلّق بمظهر الخطاب وبعناصره الحاضرة في السياق والمتجاورة في خطاب القصّة؛ مثل كل من المسارين السردي والغرضي، ومنها ما هو ضمني و محايث؛ يتمّ استنباطه وفق آليات تحليل يسمح به النموذج المستنبط، مثل بنية الفاعلين، والبنية الدلالية العميقة."(1)

2- تمكّن الباحث من تلمس خصوصيات "الليالي" عبر عدد من نماذجها المتمثّلة والمعبّرة عن نسقها العام، من حيث علاقات (التضمّن) التي تمثّل

(1) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران- الجزائر، د ط، 2003، ص 5.

أهمّ سمة مميزة ومفيدة، استثارت اهتمام مختلف دارسي الليالي، وخاصة الأجانب منهم، فتبيّن أنّ التأطير الذي تخضع له مختلف القصص لا يمثّل فقط سمة شكلية ومبررا لتوالد القصص وتكاثرها، بل هو مبرر أيضا في مستوى البنية العميقة بحيث تمّ توظيف القصص المضمّنة بغرض توكيد دلالات القصص الإطار[1] فالتضمين إذن سمة بارزة في الحكايات المتميزة بالكثافة مثل قصص ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة، وهو ما يسمح بتطبيق الآليات النقدية بشكل دقيق، كما هو الحال في هذه الدراسة.

3- "تختلف حكايات الليالي في بنائها وفي طريقة تشكيلها للدلالات عن الحكايات الخرافية التقليدية، خاصّة في اعتمادها على التضمين كفاعلية وظيفية تلعب دورها في عدة مستويات، مما يؤهّلها لأن تمثّل صنفاً من القصص لا يقبل الاندماج بسهولة في غيره من الأصناف القصصية، المحدّدة طرزُها بصفة مسبّقة عن طريق التصانيف العالمية للحكاية الشعبية"[2].

4- إنّ دلالات الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية/النهائية في القصة تتحدد بالدور الوظيفي الذي تشغله القصّة من حيث موقعها في حركية التضمين؛ وهذا ما يميّزها عن الحكايات الخرافية التقليدية المُتّفق على نموذجها وخصائصها في الفهارس والأبحاث السابقة، والتي تتميّز باستقرار نسبي لطبيعة العلاقة بين الوضعيتين الافتتاحية والنهائية[3]

5- لقد برهنت منظومة الوسائل الإجرائية والاصطلاحية السيميائية على فاعليتها في دراسة النماذج القصصية للمدوّنة موضوع البحث، وهذا ما يؤكّد جدواها في فهم النصّ السردي، وخلقها لإمكانية تجديد فهم التراث القصصي العربي الذي تزخر الثقافة الشعبية العربية بموادّ منه لازالت بحاجة للبحث[4]. وقد تصدّى بعض الدارسين العرب لهذه المهمة، نذكر منهم

(1) ينظر: عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 357.
(2) المرجع السابق، ص 358.
(3) المرجع نفسه، ص نفسها.
(4) المرجع نفسه، ص نفسها.

على سبيل المثال لا الحصر: عبد الفتاح كيليطو الذي حاول مساءلة التراث السردي العربي وفهمه برؤية معاصرة فراكم مجموعة من الدراسات[1] الهامة في هذا المجال.

6- يقترح (بورايو) أن يُستفاد من مثل هذه الدراسات واتخاذها نموذجا تعليميا للنصوص التراثية السردية في مختلف المراحل الدراسية، نظرا لدقة المنهج المتبع قيد الدراسة.

7- أثبت بورايو من خلال هذا البحث أنّ القيم الثقافية والأخلاقية الواردة في حكايات "الليالي" لا تشذّ عن المُثل والأخلاقيات الإنسانية العامة والتي أنتجتها ثقافات الحضارات العظيمة، وهذا ما يدحض تلك الأصوات والدعاوي التي ترى في "الليالي" تمرّدا عن القيم الأخلاقية وخروجا عن الآداب العامة، يقول (بورايو): "صحيح أنّ الليالي في تعرّضها لعلاقة المرأة بالرجل خرقت التابوهات وعرّت مثل هذه العلاقات، لكنّها في الحقيقة ظلّت أيضا منحازة للمُثُل الاجتماعية التي آمنت بها قطاعات عريضة من فئات المجتمع التي ظلّت تحتضنها وتعيد إنتاجها باستمرار في العالم العربي إلى يومنا هذا"[2].

هكذا نكون قد أمطنا اللثام عن ملمح من ملامح الممارسة التطبيقية لعبد الحميد بورايو والتي اتخذت من التراث السردي العربي مادة لها ومن الآليات النقدية الحداثية أداة كشف عن تركيبة تلك النصوص والهيكل العام المشترك بينها من جهة، والكشف عن النسق الدلالي الذي يحكمها من جهة أخرى، وهو ما يبرهن على طواعية السرد العربي للتعامل معه بإجراءات وأدوات تحليل غربيّة المنشأ.

وهذا ما يحفّز على فتح آفاق لنفض الغبار عن التراث الشعبي المحلي والتراث الشعبي العربي/القومي، ليس فقط كما يزعم البعض بأن آليات التحليل الغربية تكون مطواعة على النصوص العربية الحديثة فقط نظرا لتأثر هذه الأخيرة بالسرد الغربي وهذا

(1) ينظر على سبيل المثال: (الحكاية والتأويل- دراسات في السرد العربي) (العين والإبرة- دراسة في ألف ليلة وليلة) (الغائب - دراسة في مقامة الحريري) (المقامات- السرد والأنساق الثقافية) إلخ.

(2) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 359.

ما نلفيه مثلا عند (جعفر يابوش) في "كتابه الأدب الجزائري الجديد- التجربة والمآل) بعدما قام بتحليل مجموعة قصصية لـ (عزالدين جلاوجي) تحت عنوان: {لمن تهتف الحناجر} حيث يقول: "وبهذا نكون قد أتينا على ملمح هام ميّز النص السردي الجزائري، وهو أنّه تلاءم بكيفية ما مع معطيات التحليل السيميائي وفق الرؤى ووفق النظريات والقواعد السردية التي عرّجنا على التعريف بها في مقدّمة هذا الفصل، وإن كان لنا ما نسجّله هو طواعية وقدرة النص السردي الجزائري من خلال المخيال الثقافي للأديب الجزائري أنّه استطاع استلهام روح العصر وثقافته وليس ببعيد عن مؤثرات الثقافة الغربية، وإلاّ كيف أمكن تطبيق أدوات التحليل السيميائي والوقوف على مستويات عُليا من نجاعة مثل هذه المقاربات النقدية..."[1] وما المقاربات التي قام بها عبد الحميد بورايو وغيره من النقاد العرب لنصوص التراث العربي إلا دليل قاطع على ما ذهبنا إليه.

من هنا يتّضح لنا أنّ مقاربات (بورايو) قد أبانت في كثير من نماذجها، عن منظورات تحليلية عميقة في فهم العوالم التخييلية للنصوص القصصية بمختلف أشكالها، كما أبانت في الآن نفسه عن اقتراب موفّق في تشخيص أشكالها التعبيرية والكشف عن أبرز تقنياتها السردية. ليس من خلال استثماره لمقولات النظريات الجديدة ومواكبة تطوراتها بوعي فحسب، بل وأيضا من خلال احترام خصوصية النص المعالج والإنصات إلى ما يقوله[2]، وهي الطريقة المتبعة في جميع دراساته؛ حيث يحاول التعرف على بنية النصوص الشكلية ثمّ يحاول بعد ذلك التعرف على ظروف إنتاجها (النصوص) الإجتماعية والنفسية والثقافية.. "وهو ما تسمح به الأنثروبولوجية البنيوية وسيميائية الثقافة، إذ يتم التعامل مع الإنتاج الفني باعتباره أنساقا رمزية في حاجة إلى كشف مورفولوجيتها أولا، ثم التعرف على البنية الاجتماعية التي أنتجتها."[3] وكذا البنية الثقافية التي نشأت في كنفها.

---

(1) جعفر يابوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران- الجزائر، 2007، ص 212.

(2) ينظر: قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي، ص 359.

(3) حوار مع (عبد الحميد بورايو)، توقيع: علي ملاحي. http://www.almaktabah.net

الخاتمة:

لقد أسهمت بحوث عبد الحميد بورايو في مجال الدراسات السردية العربية في الدفع بهذه الأخيرة خطوات هامة عززت المشهد النقدي الجزائري خصوصا والعربي عموما، وذلك بفضل الخبرة الواسعة التي اكتسبها في المجال النقدي، سواء من حيث التأسيس والتأصيل والتعريف أم من حيث الممارسة والتطبيق، وحتى في مجال الترجمة إلى العربية.

وقد تميزت مقاربات بورايو بالدقة والوضوح وذلك بفعل الطابع التعليمي الذي كان يتوخاه في دراساته، كما امتازت بالتنويع في آليات مقاربة النصوص السردية المستمدة من المناهج الغربية، خاصة المنهج البنيوي والسيميائي؛ حيث أفاد في المنهج الأوّل من التحليل الوظائفي ل(فلاديمير بروب)، ومن الأنثروبولوجيا البنيوية ل(كلود ليفي ستروس)، ومن البنيوية التكوينية ل(لوسيان غولدمان)... كما أفاد في مجال السيمياء من بحوث (أ.ج غريماس) و(جوزيف كورتيس) بشكل لافت للنظر كما رأينا ذلك في النموذج التطبيقي من كتابه "المسار السردي وتنظيم المحتوى"، خاصّة النموذج العاملي والمربع السيميائي...

وفي ذلك كلّه لم يُغفل خصوصية النص السردي المدروس، بل كان بعد الفراغ من تحليل البنية الشكلية، ينتقل إلى ظروف إنتاج ذلك النص أو السياق السوسيوثقافي الذي تولّد عنه، وهذا ما يمنح الدقة للنتائج المتوصّل إليها.

إنّ الكشف عن القواعد التي تحكم السرد هو المقصد الأسمى والغرض الأعلى من مقاربات (عبد الحميد بورايو) سواء على مستوى العلاقات القائمة بين مستويات الملفوظ السردي ضمن المحور النّظمي أم على مستوى التراكيب الدلالية والبُنى العميقة؛ وهو ما يؤسس لمنطق يحكم السرد من جهة، ويؤدي إلى انبثاق الدلالة من جهة أخرى.

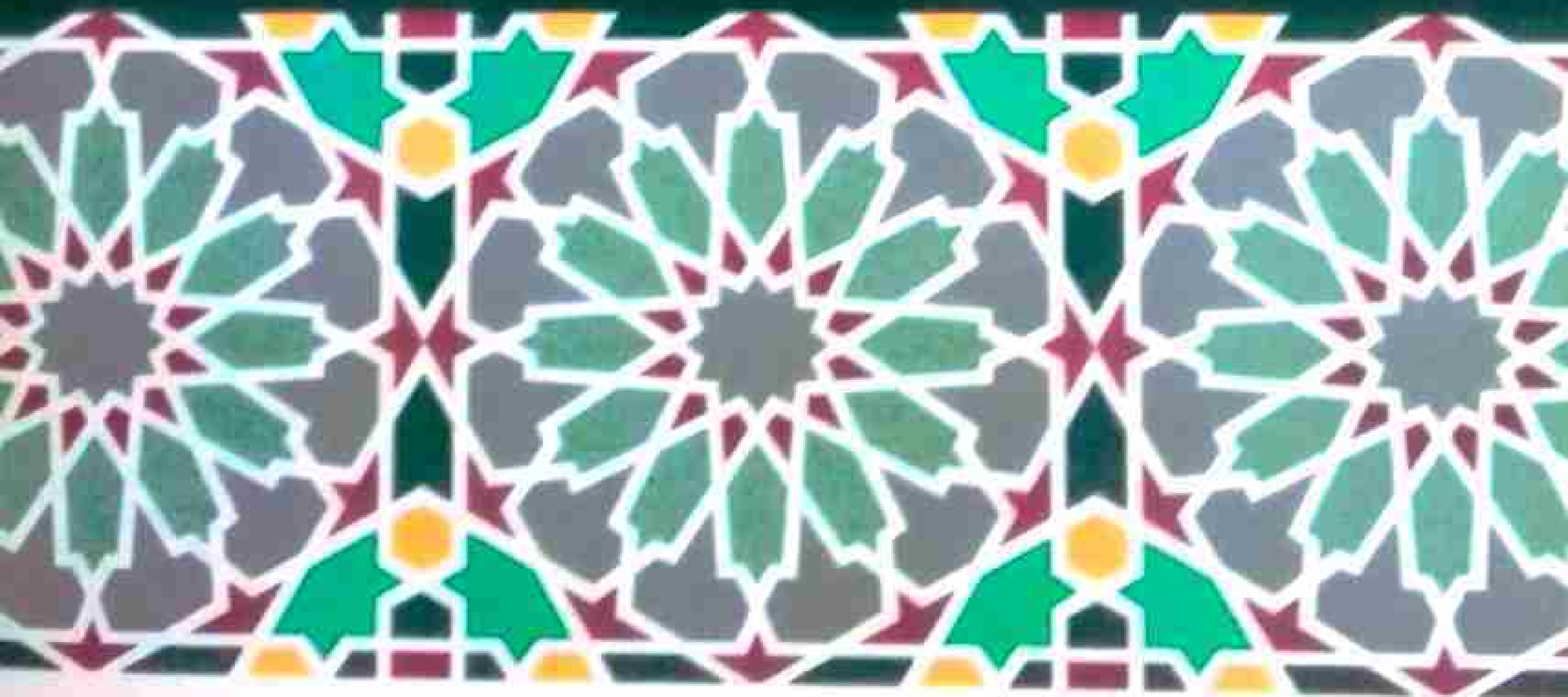
استطعنا أن نتوصل بفضل مقاربات (بورايو) إلى العديد من النتائج، أهمّها إمكانية تطبيق آليات التحليل الغربية على النصوص السردية العربية على اختلاف أزمنتها، وعلى اختلاف أشكالها أيضا. فمقاربات (بورايو) لم تقتصر على معالجة النصوص الحديثة فقط كالرواية مثلا وإنّما تعدّت ذلك إلى نصوص ضاربة في القدم كحكايات "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، كما لم تقتصر مقارباته على نصوص

عربية فصيحة ومحبوكة حبكا فنيّا، بل تجاوز ذلك إلى نصوص شعبية نابعة من عمق الثقافة الشعاوية، ليدحض بذلك آراء القائلين بعدم جدوى تطبيق آليات التحليل النقدي الغربية على النصوص العربية والشعبية.

إنّ الدراسات التي راكمها (عبد الحميد بورايو) والمتميّزة بالزخم المعرفي والمنهجي والضبط الاصطلاحي تحتاج إلى عناية خاصّة من طرف الباحثين والمشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية، خاصة وأنّها سدّت الفجوة القائمة بين التنظير والممارسة التطبيقية التي عاني منها النقد العربي ردحا من الزمن، وهو ما يفتح آفاقا رحبة لخدمة المشهد النقدي والثقافي العربي.

المؤلفون

اليامين بن تومي
هيفاء بكيص
محمد بوعزة
بوشعيب الساوري
محمد المسعودي
محمد عبد مشكور
عبد الحق بلعابد
حمزة بسو
محمد عبد البشير مسالتي
منير مهادي
عبد القادر نويوة
سعاد حمداش
عبد الله بريمي
عبد الله بن صفية
عبد الحفيظ جلولي
أحمد علواني
وليد عثماني





منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
editions.difaf@gmail.com



منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com